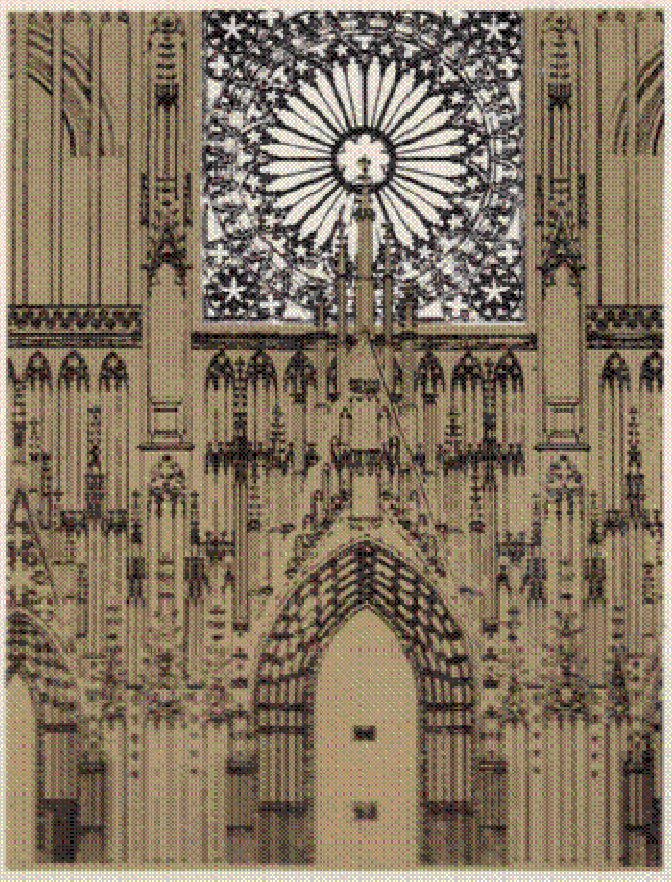
FULCANELLI

O MISTÉRIO DAS CATEDRAIS



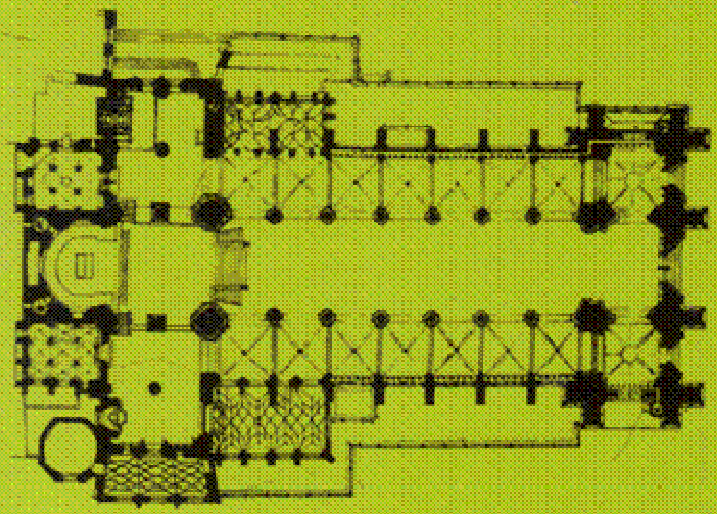
COLECÇÃO ESFINGE

edições 70

Santuários da Tradição, da Ciência e da Arte, as catedrais góticas não devem ser contempladas como obras unicamente destinadas à glória do cristianismo, mas muito mais como uma vasta concreção de ideias, tendências e fé populares da Idade Média.

As surpreendentes abóbadas, a nobreza das naves, a amplitude das proporções e a extraordinária perfeição do conjunto, fazem da catedral gótica obra única, de incomparável harmonia e, ao fruir a sua beleza não podemos deixar de pensar se apenas o exercício de um culto poderia ter sido o fim último de tão alta manifestação do Espírito.

É assim que, neste livro maravilhoso e simples, Fulcanelli nos revela, numa elevada compreensão da linguagem das pedras e dos homens, outros mundos no mundo das catedrais góticas.



O MISTÉRIO

DAS CATEDRAIS

http://groups.google.com/group/digitalsource

Título Original: *Le mystère des cathédrales*
© Jean-Jacques Pauvert, 1964
Tradução de António Carvalho
Capa de Alceu Saldanha Coutinho
Direitos reservados para todos os países de Língua Portuguesa

Edições 70, Lda., Av. Duque de Ávila, 69, r/c. Esq. – 1000 LISBOA
Telefs. 57 83 65/55 68 98/57 20 01
Telegramas: SETENTA
Telex: TEXTOS P
Delegação no Norte: Rua da Fábrica, 38-2º, sala 25 – 4000 PORTO
Telef. 38 22 68
Distribuidor no Brasil: LIVRARIA MARTINS FONTES
Rua Conselheiro Ramalho, 330-340 – São Paulo

Esta obra esta protegida pela Lei.
Não pode ser reproduzida, no todo ou em sua parte,
Qualquer que seja o modo utilizado, incluindo fotocópia
E xerocópia, sem previa autorização do Editor.
Qualquer transgressão à Lei de Direitos de Autor,
Será passível de procedimento judicial.

FULCANELLI

O MISTÉRIO

DAS CATEDRAIS

E A INTERPRETAÇÃO ESOTÉRICA

DOS SIMBOLOS HERMÉTICOS

DA GRANDE OBRA

Aos irmãos de Heliópolis

ÍNDICE

PREFACIO DA PRIMEIRA EDIÇÃO 10

PREFACIO DA SEGUNDA EDIÇÃO 13

PREFÁCIO DA TERCEIRA EDIÇÃO 27

O MISTÉRIO DAS CATEDRAIS 43

I 44

II 48

III 51

IV 55

V 57

VI 60

VII 62

VIII 71

IX 78

PARIS 84

I 85

II 89

III 95

IV 109

V 117

VI 178

VII **184**

VIII **196**

AMIENS **200**

BOURGES **219**

I **220**

II **224**

A CRUZ CÍCLICA DE HENDAIA **248**

CONCLUSÃO **256**

ÍNDICE DE GRAVURAS

Gravura I. Notre-Dame de Confession: Virgem negra das criptas Saint-Victor, em Marselha..... 125
Gravura II. Notre-Dame de Paris : A Alquimia..... 126
Gravura III. Notre-Dame de Paris : O Alquimista..... 127
Gravura IV. Notre-Dame de Paris : A Fonte misteriosa ao pé do velho Carvalho... 128
Gravura V. Notre-Dame de Paris : O Alquimista protege o Athanor..... 129
Gravura VI. Notre-Dame de Paris : O Corvo — Putrefação. 130
Gravura VII. Notre-Dame de Paris : O Mercúrio Filosófico..... 131
Gravura VIII. Notre-Dame de Paris : A Salamandra — Calcinação..... 132
Gravura IX. Notre-Dame de Paris : Preparação do Dissolvente Universal..... 133
Gravura X. Notre-Dame de Paris : A Evolução — Cores e Regimes da Grande Obra. 134
Gravura XI. Notre-Dame de Paris: Os quatro Elementos e as duas Naturezas. 135
Gravura XII. Notre-Dame de Paris: O Athanor e a Pedra..... 136
Gravura XIII. Notre-Dame de Paris : Contrição do Enxofre e do Mercúrio. 137
Gravura XIV. Notre-Dame de Paris : Os Materiais Necessários à Elaboração do Dissolvente..... 138
Gravura XV. Notre-Dame de Paris : O Corpo Fixo..... 139
Gravura XVI. Notre-Dame de Paris: União do Fixo e do Volátil. 140
Gravura XVII. Notre-Dame de Paris: O Enxofre Filosófico..... 141
Gravura XVIII. Notre-Dame de Paris : A Coobação. 142
Gravura XIX. Notre-Dame de Paris: Origem e Resultado da Pedra..... 143
Gravura XX. Notre-Dame de Paris: O Conhecimento dos Pesos..... 144
Gravura XXI. Notre-Dame de Paris: A Rainha derruba o Mercúrio. 145
Gravura XXII. Notre-Dame de Paris. O Regime de Saturno. 146
Gravura XXIII. Notre-Dame de Paris. O Sujeito dos Sábios..... 147
Gravura XXIV. Notre-Dame de Paris. A Entrada do Santuário..... 148

Gravura XXV. Notre-Dame de Paris : A Dissolução — Combate das duas Naturezas. 149
Gravura XXVI. Notre-Dame De Paris : Os Metais Planetários. 150
Gravura XXVII. Notre-Dame de Paris. O Cão e as Pombas.....151
Gravura XXVIII. Notre-Dame de Paris: Solve et Coagula 152
Gravura XXIX. Notre-Dame de Paris: O Banho dos Astros — Condensação do Espírito Universal. 153
Gravura XXX. Notre-Dame de Paris : O Mercúrio Filosófico e a Grande Obra. 154
Gravura XXXI. Capela S. Tomás de Aquino. Escudo Simbólico. 155
Gravura XXXII. Santa Capela de Paris. O Massacre dos Inocentes. 156
Gravura XXXIII. Catedral de Amiens. O Fogo de Roda. 157
Gravura XXXIV. Catedral de Amiens: A Cocção Filosófica. 158
Gravura XXXV. Catedral de Amiens: O Galo e a Raposa. 159
Gravura XXXVI. Catedral de Amiens: As Matérias-primas. 160
Gravura XXXVII. Catedral de Amiens: O Orvalho dos Filósofos. 161
Gravura XXXVIII. Catedral De Amiens: O Astro de Sete Raios. 162
Gravura XXXIX. Bourges — Palácio Jacques Coeur: A Vieira de Compostela. 163
Gravura XL. Bourges — Palácio Jacques Coeur: Grupo de Tristão e Isolda. 164
Gravura XLI. Bourges — Mansão Lallemant: O Vaso da Grande Obra. 165
Gravura XLII. Bourges — Mansão Lallemant. Lenda de S. Cristóvão.....166
Gravura XLIII: Bourges —Mansão Lallemant: O Tosão de Ouro. 167
Gravura XLIV: Bourges —Mansão Lallemant: Capitel do Pilar. Lado Direito. 168
Gravura XLV. Bourges —Mansão Lallemant. Teto da Capela (fragmento).....169
Gravura XLVI. Bourges Mansão Lallemant : Enigma da Credencia. 170
Gravura XLVII. HENDAIA (BAIXOS PUUNÉUS): Cruz Cíclica. 171
Gravura XLVIII. HENDAIA: Cruz Cíclica. As Quatro Faces do Pedestal. 172
Gravura XLIX. ARLES —IGREJA SAINT-TROPHIME: Tímpanu do Pórtico (Séc. XII). 173

PREFÁCIOS

PREFACIO DA PRIMEIRA EDIÇÃO

É tarefa ingrata e incômoda para um discípulo apresentar a obra escrita pelo seu próprio Mestre. Por isso não me proponho analisar aqui *O Mistério das Catedrais*, nem sublinhar a sua beleza formal e o seu ensinamento profundo. A este respeito, confesso muito humildemente a minha incapacidade e prefiro deixar aos leitores o cuidado de o apreciarem na sua validade e aos Irmãos de Heliópolis o prazer de recolher esta síntese, tão magistralmente exposta por um dos seus. O tempo e a verdade farão o resto.

Há já muito tempo que o autor deste livro não está entre nós. Extinguiu-se o homem. Só persiste a sua recordação. E eu sinto uma certa dor ao evocar a imagem do mestre laborioso e sábio, a quem tudo devo, lamentando que tenha desaparecido tão cedo. Os seus numerosos amigos, irmãos desconhecidos que esperavam dele a solução do misterioso *Verbum dimissum*, vão chorá-lo comigo.

Podia ele, tendo chegado ao ponto mais alto do Conhecimento, negar-se a obedecer às *ordens do Destino*? — Ninguém é profeta na sua terra. — Este velho adágio dá-nos, talvez, a razão oculta da perturbação que produz a *centelha da Revelação* na vida solitária e estudiosa do filósofo. Sob os efeitos dessa chama diurna, o homem velho consome-se inteiramente. Nome, família, pátria, todas as ilusões, todos os erros, todas as vaidades se desfazem em pó. E, como a Fênix dos poetas, uma personalidade nova renasce das cinzas. Assim o pretende, pelo menos, a *Tradição filosófica*.

O meu *Mestre* sabia-o. Desapareceu quando soou à hora fatídica, quando se produziu o Sinal. E quem se atreveria a esquivar-se à *Lei*? — Eu próprio, apesar de dilacerado por uma separação dolorosa, mas inevitável, agiria do mesmo modo,

se me acontecesse hoje o feliz sucesso que obrigou o *Adepto* a renunciar às homenagens deste mundo.

Fulcanelli já não existe. No entanto, e isso nos consola, o seu pensamento mantém-se, ardente e vivo, encerrado para sempre nestas páginas como num santuário.

Graças a ele, a *Catedral gótica* revela-nos o seu segredo. E assim nos damos conta, com surpresa e emoção, de como foi talhada pelos nossos antepassados a primeira pedra dos seus alicerces, gema resplandecente, mais preciosa que o próprio ouro, sobre a qual Jesus edificou a sua *Igreja*. Toda a *Verdade*, toda a *Filosofia*, toda a *Religião*, repousam sobre esta *Pedra* única e sagrada. Muitos, cheios de presunção, julgam-se capazes de modelá-la; e, no entanto, são tão raros os eleitos cuja simplicidade, cuja sabedoria, cuja habilidade, lhes permitem alcançá-lo!

Mas isso pouco importa. Basta-nos saber que as maravilhas da nossa Idade Média contêm a mesma verdade positiva, o mesmo fundo científico que as pirâmides do Egito, os templos da Grécia, as catacumbas romanas, as basílicas bizantinas.

Esse é o alcance geral do livro de Fulcanelli.

Os *hermetistas* — ou, pelo menos, os que são dignos desse nome — descobrirão nele outra coisa. Costuma dizer-se que é do conflito das idéias que nasce a luz; eles descobrirão que, aqui, é graças ao confronto do *Livro com o Edifício que se desprende o Espírito e morre a Letra*. *Fulcanelli* fez para eles o primeiro esforço; aos hermetistas cabe fazer o último. O caminho que falta percorrer é curto. Mas devemos conhecê-lo bem e não caminhar sem saber para onde vamos.

Quer eis que vos diga algo mais?

Sei, não por tê-lo descoberto por mim mesmo, mas porque o autor mo afirmou, há mais de dez anos, que a chave do arcano maior é dada, sem qualquer fantasia, por uma das figuras que ornamentam a presente obra. E essa chave consiste simplesmente numa cor manifestada ao artesão desde o primeiro trabalho. Nenhum *Filósofo*, que eu saiba, descobriu a importância deste ponto essencial. Ao revelá-lo, cumpro as últimas vontades de Fulcanelli e sigo os ditames da minha consciência.

E agora que me seja permitido, em nome dos *Irmãos de Heliópolis* e em meu próprio nome, agradecer calorosamente ao artista a quem o meu mestre confiou a ilustração da sua obra. É, efetivamente, ao talento sincero e minucioso do pintor *Julien Champagne* que O Mistério das Catedrais deve o envolvimento do seu esoterismo austero por um soberbo manto de figuras originais

E. CANSELIET

F.C.H

Outubro de 1925

PREFACIO DA SEGUNDA EDIÇÃO

Quando *O Mistério das Catedrais* foi redigido, em 1922, Fulcanelli não tinha recebido O *Dom de Deus* mas encontrava-se tão perto da Iluminação suprema que julgou necessário esperar e guardar o anonimato, aliás por ele constantemente observado, mais ainda talvez por inclinação de caráter do que por questão de obediência rigorosa à regra do segredo. Porque devemos dizer que este homem de uma outra idade, pelo seu comportamento estranho, pelas suas maneiras antiquadas e pelas suas ocupações insólitas, atraía, sem querer, a atenção dos ociosos, dos curiosos e dos tolos, muito menos, no entanto, do que a que devia alimentar, pouco mais tarde, o desaparecimento total da sua personalidade comum.

Assim, desde a reunião da primeira parte dos seus escritos, o mestre manifestou a sua vontade — absoluta e sem apelo — de que ficasse na sombra a sua real entidade, de que desaparecesse o seu rótulo social, definitivamente trocado pelo pseudônimo exigido pela *Tradição* e desde há muito familiar. Esse nome célebre está tão solidamente implantado nas memórias, até às gerações futuras mais longínquas, que é positivamente impossível substituí-lo por qualquer patrónimo que seja, mesmo que aparentemente certo, o mais brilhante ou o melhor

Mas, pelo menos, devemos convencer-nos de que o pai de uma obra de tão alta qualidade não a abandonou assim que foi dada a conhecer sem ter razões pertinentes, senão imperiosas, profundamente amadurecidas. Estas, num plano muito diferente, levaram-no à renúncia, ame mão pode deixar de exigir a nossa admiração quando os autores mais puros, entre os melhores, se mostram sempre sensíveis à vaidade pueril da obra impressa. Deve acrescentar-se que o caso de *Fulcanelli* não é semelhante a nenhum outro no reino das *Letras* do nosso tempo, visto que depende de uma disciplina ética infinitamente superior, segundo a qual o

novo *Adepto* concilia o seu destino com o dos seus raros antecessores, tal como ele sucessivamente aparecidos na sua época determinada, balizando a estrada imensa, como faróis de salvação e misericórdia. Filiação sem mancha, prodigiosamente mantida, a fim de ser reafirmada sem cessar, na sua dupla manifestação espiritual e científica, a *Verdade* eterna, universal e indivisível. Tal como a maior parte dos antigos *Adeptos*, deitando às urtigas do fosso os despojos do homem velho, *Fulcanelli* só deixou no caminho o vestígio onomástico do seu fantasma, cujo altaneiro cartão de visita proclama a aristocracia suprema.

*

Para quem possui algum conhecimento dos livros de alquimia do passado, impõe-se como aforismo de base que o ensino oral de mestre a discípulo prevalece sobre qualquer outro. *Fulcanelli* recebeu a iniciação desse modo, como nós próprios a recolhemos junto dele, não sem que devamos declarar que, pela nossa parte, *Cyliani* nos tinha já aberto a porta do labirinto, durante a semana em que, em 1915, apareceu o seu opúsculo reimpresso.

Na nossa *Introdução às Douze Clefs de Ia Philosophie* repetimos expressamente que *Basile Valentin* foi o iniciador do nosso mestre, e isso também para que nos fosse dada ocasião de mudar o epíteto do vocábulo, ou seja, substituir — por razões de exatidão — o adjetivo numeral primeiro pelo qualificativo verdadeiro, que tínhamos utilizado outrora no nosso prefácio das *Demeures Philosophales.* Nessa época, ignorávamos a existência da carta tão comovente que reproduzimos um pouco mais adiante e que extrai toda a sua impressionante beleza do impulso de entusiasmo, do acento de fervor que inflamam de repente o autor, tornado anônimo pela assinatura raspada, o mesmo acontecendo com a indicação do destinatário devido à falta de sobrescrito. Esse foi, sem dúvida, o mestre de

Fulcanelli, que deixou entre os seus papéis a epístola reveladora, cruzada por duas listas bistres no lugar das dobras por ter estado muito tempo guardada na carteira, onde pelo menos a vinha procurar a poeira impalpável e suja do enorme forno continuamente em atividade. Assim, o autor do *"Mistério das Catedrais"* conservou como um talismã, durante anos, a prova escrita do triunfo do seu verdadeiro iniciador, que nada nos proíbe de publicar hoje, sobretudo porque dá uma idéia poderosa e justa do domínio sublime em que se situa a *Grande Obra*. Não cremos que nos censurem a extensão da estranha epístola da qual, sem dúvida, seria pena que se suprimisse uma única palavra:

> "Meu velho amigo,
>
> Desta vez, recebestes verdadeiramente o *Dom de Deus*; é uma grande *Graça* e pela primeira vez compreendo como esse favor é raro. Considero, efetivamente, que no seu abismo insondável de simplicidade o arcano não se pode encontrar apenas pela força da razão, por subtil e exercitada que ela seja. Enfim, possuis o *Tesouro dos Tesouros,* demos graças à *Luz Divina* que vos fez seu participante. Aliás, mereceste-o inteiramente pela vossa fé inabalável na *Verdade*, pela constância no esforço, pela perseverança no sacrifício e também, não o esqueçamos... pelas vossas boas obras.
>
> Quando minha mulher me anunciou a boa nova, senti-me atordoado pela alegre surpresa e não consegui dominar-me perante tanta felicidade. De tal maneira que dizia a mim próprio: Oxalá não paguemos esta hora de entusiasmo

com algum terrível despertar. Mas embora sumariamente informado acerca da questão, julguei compreender, e o que me confirma na certeza é que o fogo só se apaga quando a *Obra* está terminada e toda a massa tintorial impregna o vidro que, de decantação em decantação, fica absolutamente saturado e se torna luminoso como o sol.

Levastes a vossa generosidade a associar-nos a esse alto e oculto conhecimento que vos pertence de pleno direito e é inteiramente pessoal. Mais do que ninguém, nós avaliamos o seu preço e também melhor do que ninguém somos capazes de vos guardar eterno reconhecimento. Sabeis que as mais belas frases, os mais eloqüentes protestos não valem a simplicidade comovente destas únicas palavras: sois bom e é por essa grande virtude que *Deus* colocou na vossa cabeça o diadema da verdadeira realeza. Ele sabe que fareis nobre utilização do cetro e do inestimável apanágio que ele comporta. Nós conhecemo-vos há muito tempo como sendo o manto azul dos nossos amigos nas provações; o manto caridoso estendeu-se de repente, porque agora é todo o azul do céu e o seu grande sol que cobrem os vossos nobres ombros. Que possais gozar muito tempo dessa grande e rara felicidade para alegria e consolação dos vossos amigos e mesmo dos vossos inimigos, porque a desgraça tudo apaga e, a partir de agora, dispondes da varinha mágica que realiza todos os milagres.

Minha mulher, com essa inexplicável intuição dos seres sensíveis, teve um sonho verdadeiramente estranho. Viu um homem envolvido em todas as cores do prisma e elevado até ao sol. A sua explicação não se fez esperar. Que Maravilha! Que bela e vitoriosa resposta à minha carta, no entanto cheia de dialética e — teoricamente — exata; mas tão distante ainda do *Verdadeiro, do Real*! Ah! quase pode dizer-se que aquele que saudou a estrela da manhã perdeu para sempre o uso da vista e da razão porque é fascinado por essa falsa luz e precipitado no abismo... A menos, como no vosso caso, que um grande golpe de sorte venha tirá-lo bruscamente da beira do precipício.

Ardo em desejos de vos ver, meu velho amigo, de vos ouvir contar-me as últimas horas de angústias e de triunfos. Mas acreditai que nunca saberei traduzir em palavras a grande alegria que sentimos e toda a gratidão que temos no fundo do coração. Aleluia!

Abraça-vos e felicita-vos o vosso velho...

Aquele que sabe fazer a *Obra* apenas pelo mercúrio encontrou o que há de mais perfeito — ou seja, recebeu a luz e cumpriu o *Magistério"*.

*

Uma passagem terá, talvez, espantado, surpreendido ou desconcertado o leitor atento e já familiarizado com os principais dados do problema hermético. Precisamente quando o íntimo e sábio correspondente exclama:

> *"Ah! quase pode dizer-se que aquele que saudou a estrela da manhã perdeu para sempre o uso da vista e da razão porque é fascinado por essa falsa luz e precipitado no abismo".*

Esta frase não parece estar em contradição com o que afirmamos há mais de vinte anos num estudo sobre o *Tosão de Ouro*[1], a saber, que a estrela é o grande sinal da *Obra*, que ela autentica a matéria filosofal, ensina ao alquimista que não encontrou a luz dos loucos mas sim a dos sábios; que consagra a sabedoria; e é denominada estrela da manhã. Notaram que precisamos resumidamente que o astro hermético é primeiramente, admirado no espalho da arte ou mercúrio antes de ser descoberto no céu químico onde alumia de maneira infinitamente mais discreta? Não menos preocupado com o dever de caridade do que com a observância do segredo, embora passássemos por entusiasta do paradoxo, teríamos podido então insistir sobre o maravilhoso arcano e, com esse fim, recopiar algumas linhas escritas num velho caderno, após uma dessas doutas conversas de *Fulcanelli*, as quais, temperadas com café açucarado e frio, faziam as nossas delícias profundas de adolescente assíduo e estudioso, ávido de inapreciável saber:

[1] Cf. Alchimie, pág. 137. J. J. Pauvert éditeur.

"A nossa estrela está só e, no entanto, é dupla. Sabei distinguir a sua marca real da sua imagem e notareis que ela brilha com mais intensidade à luz do dia do que nas trevas da noite".

Declaração que confirma e completa a de *Basile Valentin* (*Douze Clefs*), não menos categórica e solene:

"Duas estrelas foram concedidas ao homem pelos Deuses para o conduzirem à grande Sabedoria; observa-as, ó homem! e segue com persistência a sua claridade porque nela se encontra a Sabedoria."

Serão essas duas estrelas que nos mostra uma das pequenas pinturas alquímicas do *convento franciscano de Cimiez*, acompanhada da legenda latina exprimindo a virtude salvadora inerente à radiação nocturna e estelar:

"Cum luce salutem; com a luz, a salvação".

Em todo o caso, possuindo algum sentido filosófico e dando-se ao trabalho de meditar sobre estas palavras de *Adeptos* incontestáveis, ter-se-á a chave com a qual *Cyliani* abre a fechadura do templo. Mas se não se compreende, que se leiam os *Fulcanelli* e que se não vá procurar noutro lado um ensinamento que nenhum outro livro poderia dar com tanta exatidão.

Há, portanto, duas estrelas que, apesar de parecer inverossímil, formam realmente uma só. A que brilha sobre a *Virgem mística* — simultaneamente nossa mãe e mar hermético, — anuncia a concepção e é apenas o reflexo da outra que precede a miraculosa *vinda do Filho*. Porque se a *Virgem* celeste é ainda chamada "*stella matutina*", a estrela da manhã; se é lícito ver nela o esplendor de um sinal divino; se o reconhecimento dessa fonte de graças dá alegria ao coração do artista, trata-se, no entanto, apenas de uma simples imagem refletida pelo espelho da *Sabedoria*. Apesar da sua importância e do lugar que ocupa para os autores, essa estrela visível, mas inatingível, atesta a realidade da outra, da que coroou o divino *Menino* no seu nascimento. O sinal que conduziu os *Magos* para a caverna de Belém, ensina-nos S. Crisóstomo, veio, antes de desaparecer, pousar-se na cabeça do Salvador e rodeá-la de uma glória luminosa.

*

Insistimos neste ponto, tão certos estamos de que alguns nos agradecerão: trata-se verdadeiramente de um astro noturno cuja claridade irradia sem grande brilho no pólo do céu hermético. Também importa, sem nos deixarmos enganar pelas aparências, instruirmo-nos acerca desse céu terrestre de que fala *Vinceslas Lavinius de Moravie* e a propósito do qual insistiu *Jacobus Tollius*:

> *"Terás compreendido o que é o Céu pelo meu pequeno comentário que se segue e pelo qual o Céu químico terá sido aberto. Porque*
>
> *"Este céu é imenso e reveste os campos de luz*
>
> *[purpúrea,*
>
> *Onde se reconhecem os seus astros e o seu sol".*

É indispensável ponderar que o céu e a terra, embora confundidos no *Caos* cósmico original, não são diferentes em substância nem em essência mas tornam-se diferentes em quantidade, em qualidade e em virtude. A terra alquímica, caótica, inerte e estéril, não contém, todavia, o céu filosófico? Seria então impossível ao artista, imitador da *Natureza* e da *Grande Obra* divina, separar no seu pequeno mundo, com a ajuda do fogo secreto e do espírito universal, as partes cristalinas, luminosas e puras, das partes densas, tenebrosas e grosseiras? Ora essa separação deve ser feita, consistindo em extrair a luz das trevas e em realizar o trabalho do primeiro dos *Grandes Dias de Salomão.* É através dela que podemos conhecer o que é a terra filosofal e o que os *Adeptos* denominaram o céu dos sábios.

Filaleto que, no seu livro *Entrada Aberta no Palácio Fechado do Rei*, se alargou mais acerca da *prática da Obra*, assinala a estrela hermética e conclui pela magia cósmica da sua aparição:

> *"É o milagre do mundo, a junção das virtudes superiores nas inferiores; é por isso que o Todo-Poderoso o marcou com um sinal extraordinário. Os Sábios viram-no no Oriente, ficaram surpreendidos e souberam logo que um Rei puríssimo tinha nascido no mundo.*
>
> *Tu, quando tiveres visto a sua estrela, segue-a até ao Berço; aí verás o belo Menino".*

O *Adepto* desvenda seguidamente a maneira de operar:

"Tomem-se quatro partes do nosso dragão ígneo que esconde no seu ventre o nosso Aço mágico, do nosso íman nove partes; misturem-se juntas por meio de Vulcano ardente, em forma de água mineral, onde sobrenadará uma espuma que deverá ser afastada. Rejeite-se a crosta, tome-se o núcleo, purifique-se três vezes pelo fogo e pelo sal, o que será fácil se Saturno viu a sua imagem no espelho de Marte".

Enfim, Filaleto acrescenta:

"E o Todo-Poderoso imprime o seu selo real nessa Obra e ornamenta-a particularmente".

*

A estrela não é verdadeiramente um sinal especial do labor da *Grande Obra*. Podemos encontrá-la numa quantidade de combinações arquímicas, processos particulares e operações espagíricas de menor importância. No entanto, ela oferece sempre o mesmo valor indicativo de transformação, parcial ou total, dos corpos sobre os quais se fixou. Um exemplo típico é-nos fornecido por *Jean-Frédéric Helvétius* nesta passagem do seu *Bezerro de Ouro* (*Vitulus Aureus*) que traduzimos:

"Um certo ourives de La Haye (cui nomen est Grillus), discípulo muito prático na alquimia mas homem muito pobre segundo a natureza dessa ciência, há alguns anos[1] *pedia ao meu maior amigo — ou seja, a Jean-Gaspard*

[1] Cerca de 1664, que é o ano da edição "*princeps*" e desaparecida do *Vitulus Aureus*

Knôttner, tintureiro de panos — espírito de sal preparado de maneira diferente da vulgar. A Knôttner, informando-se se esse espírito de sal especial seria ou não utilizado para os metais, Gril respondeu: para os metais; seguidamente, deitou esse espírito de sal em cima de chumbo que tinha colocado num recipiente de vidro utilizado para os doces ou alimentos. Ora, após duas semanas apareceu, sobrenadando, uma muito curiosa e resplandecente Estrela prateada, como disposta com um compasso por um artista muito hábil. Daí que Gril, cheio de imensa alegria, nos anunciou ter já visto a estrela visível dos Filósofos, acerca da qual, provavelmente, se tinha instruído em Basile (Valentin). Eu e muitos outros homens honrados olhávamos com extrema admiração essa estrela flutuante sobre o espírito de sal enquanto, no fundo, o chumbo continuava cor de cinza e inchado como uma esponja. Entretanto, com sete ou nove dias de intervalo, essa umidade do espírito de sal, absorvida pelo grande calor do ar do mês de Julho, desaparecia, a estrela atingia o fundo e pousava sobre esse chumbo esponjoso e terroso. Esse foi um resultado digno de admiração e não apenas para um pequeno número de testemunhas. Finalmente, Gril copelou sobre um cadinho a parte desse mesmo chumbo colhida com a estrela aderente e recolheu, de uma libra desse chumbo, doze onças de prata de cadinho e, além disso, dessas doze onças, duas onças de ouro excelente".

Esta é a descrição de Helvétius. Damo-la apenas para ilustrar a presença do sinal estrelado em todas as modificações internas de corpos tratados filosoficamente. Entretanto, não quereríamos ser a causa de infrutíferos e decepcionantes trabalhos empreendidos certamente por alguns leitores entusiastas, apoiando-se na reputação de Helvetius, na propriedade de testemunhas oculares e, talvez, também na nossa constante preocupação de sinceridade. É por isso que fazemos notar, àqueles que desejariam retomar o processo, que faltam nesta narrativa dois dados essenciais: a composição química exata do ácido hidroclórico e as operações previamente executadas no metal. Nenhum químico nos contradirá se afirmarmos que o chumbo vulgar, qualquer que seja, nunca tomará o aspecto da pedras-pomes submetendo-o, a frio, à ação do ácido muriático. Várias preparações são, portanto, necessárias para provocar a dilatação do metal, separar as suas impurezas mais grosseiras e os elementos morredoiros, para o conduzir, enfim, pela fermentação requerida, ao enchimento que o obriga a tomar uma estrutura esponjosa, mole e manifestando já uma tendência muito marcada para a transformação profunda das propriedades específicas.

Blaise de Vigenère e *Naxágoras*, por exemplo, dissertaram acerca da oportunidade de uma longa cocção prévia. Porque se é verdadeiro que o chumbo comum está morto — visto que sofreu a redução e que uma grande chama, diz *Basile Valentin*, devora um pequeno fogo — não é menos verdade que o mesmo metal, pacientemente alimentado de substância ígnea, se reanimará, retomará pouco a pouco a sua atividade abolida e, de massa química inerte, tornar-se-á corpo filosófico vivo.

*

Poderão admirar-se que tenhamos tratado tão abundantemente um único ponto da *Doutrina*, consagrando-lhe, inclusivamente, a maior parte deste prefácio, com o qual, conseqüentemente, receamos ter ultrapassado o fim designado habitualmente aos textos do mesmo gênero. No entanto, aperceber-se-ão de como era lógico que desenvolvêssemos este tema que introduz, no mesmo nível — diremos nós — o texto de *Fulcanelli*. Desde o início, efetivamente, o nosso mestre deteve-se longamente sobre o papel *capital da Estrela*, sobre a Teofania mineral que anuncia, com certeza, a elucidação tangível do grande segredo encerrado nos edifícios religiosos. *O Mistério das Catedrais*, eis, precisamente, o título da obra de que damos — após a tiragem de 1926, constituída apenas por 300 exemplares — uma segunda edição, aumentada com três desenhos de Julien Champagne e com notas originais de *Fulcanelli*, reunidas exatamente, sem o menor acrescento nem a mais pequena modificação. Estas referem-se a uma questão angustiante que ocupou durante muito tempo a pena do mestre e de que diremos algumas palavras a respeito das *Demeures Philosophales*.

De resto, se o mérito do *Mistério das Catedrais* tivesse de ser justificado, bastaria apenas assinalar que este livro voltará a trazer para a luz a cabala fonética, cujos princípios e aplicação tinham caído no mais total esquecimento. Após esse ensinamento detalhado e preciso, após as breves considerações que fizemos a propósito do centauro, do homem-cavalo de *Plessis-Bourré*, em *Deux Logis Alchimiques*, não se poderá mais confundir a língua matriz, o idioma enérgico, facilmente compreendido embora jamais falado e, sempre segundo *Cyrano Bergerac*, o instinto ou a voz da *Natureza* com as transposições, as intervenções, as substituições e os cálculos não menos abstrusos do que arbitrários da *kabbala* judaica. Eis porque importa diferenciar os dois vocábulos *cabala* e *kabbala*, a fim de

os utilizar com conhecimento de causa: o primeiro derivando de χαδαλλης ou do latim *caballus*, cavalo; o segundo, do hebraico *kabbalah*, que significa tradição. Finalmente, não se deverá alegar como pretexto os sentidos figurados, alargados por analogia, de conventículo, de ardil ou de intriga para recusar ao substantivo cabala o emprego que só ele é capaz de assegurar e que *Fulcanelli* lhe confirmou magistralmente, recuperando a chave perdida da *Gaia Ciência*, da *Língua dos Deuses ou dos Pássaros*. Essas mesmas que *Jonathan Swift*, o singular *Deão de Saint-Patrick*, conhecia a fundo e praticava à sua maneira, com tanta ciência e virtuosidade.

SAVIGNIES, Agosto de 1957.

PREFÁCIO DA TERCEIRA EDIÇÃO

Mieux vault vivre soubz gros bureaux
Povre, qu'avoir este seigneur
Et pourrir soubz riches tombeaux!

Qu'avoir este seigneur! Que dys?
Seigneur, las! et ne l'est il mais?
Selon les davitiques diz,
Son lieu ne congnoistras jamais.

François Villon. Le Testament,
XXXVI e XXXVII.

Era necessário e, sobretudo, do mais elementar cuidado de salubridade filosófica que O Mistério das Catedrais reaparecesse o mais cedo possível. Para Jean-Jacques Pauvert é coisa feita da maneira que bem lhe conhecemos e que, para felicidade dos pesquisadores, satisfaz sempre à dupla preocupação de ajustar no melhor sentido a perfeição profissional e o preço de venda ao leitor. Duas condições extrínsecas e capitais muito agradáveis à exigente *Verdade* que Jean-Jacques Pauvert, por acréscimo, quis aproximar bastante, ilustrando, desta vez, a primeira obra do mestre com a fotografia perfeita das esculturas desenhadas por Julien Champagne. Assim a infalibilidade da película sensível, na confrontação com o modelo original, vem proclamar a consciência e a habilidade do excelente artista que conheceu *Fulcanelli* em 1905, dez anos antes de nós recebermos o mesmo inestimável privilégio, pesado no entanto e muitas vezes invejado.

*

Que é a alquimia para o homem senão, verdadeiramente provenientes de um certo estado de alma que releva da graça real e eficaz, a procura e o despertar da *Vida* secretamente entorpecida sob o espesso invólucro do ser e a rude crosta das coisas? Nos dois planos universais, onde residem conjuntamente a matéria e o espírito, o processo é absoluto, consistindo numa permanente purificação até à última perfeição.

Com este fim, nada nos fornece melhor o modo de operar do que o apotegma antigo e tão preciso na sua imperativa brevidade: *Solve et coagula*, dissolve e coagula. A técnica é simples e linear, exigindo a sinceridade, a resolução e a paciência e apelando para a imaginação, ai de mim! quase totalmente abolida, na maioria, na nossa época de agressiva e esterilizante saturação. Raros são aqueles que se aplicam à idéia viva, à imagem frutífera, do símbolo que permanece inseparável de toda a elaboração filosofal ou de toda a aventura poética e que se abrem pouco a pouco, em lenta progressão, em direção a maiores luz e conhecimento.

Vários alquimistas disseram, e a *Turba* em particular, pela voz de *Baleus*, que "*a mãe sente piedade pelo seu filho mas este é muito duro para com ela*". O drama familiar desenrola-se, de modo positivo, no seio do microcosmos alquímico-físico, de modo que se pode esperar, para o mundo terrestre e sua humanidade, que a Natureza perdoe, finalmente, aos homens e se acomode o melhor possível aos tormentos que eles lhe fazem perpetuamente sofrer.

*

Eis o mais grave: enquanto a Franco-Maçonaria procura sempre a palavra perdida (*verbum dimissum*), a Igreja universal (*katholikê*), que possui esse *Verbo*, está em vias de o abandonar no ecumenismo do diabo. Nada favorece mais essa falta inexpiável do que a receosa obediência do clero, muitas vezes ignorante, ao falacioso impulso, pretensamente progressivo, recebido de forças ocultas visando apenas à destruição da obra de Pedro. O mágico ritual da missa latina, profundamente alterado, perdeu o seu valor e agora caminha, a par do chapéu mole e do fato completo adotados por certos padres felizes com o seu travesti, em prometedora etapa para a abolição do celibato filosófico...

De acordo com esta política de incessante abandono, a funesta heresia instala-se na raciocinante vaidade e no desprezo profundo das leis misteriosas. Entre estas, a inevitável necessidade de putrefação fecunda de toda a matéria, qualquer que ela seja, a fim de que a vida prossiga aí, sob a enganadora aparência do nada e da morte. Diante da fase transitória, tenebrosa e secreta que abre à alquimia operativa as suas espantosas possibilidades, não será terrível que a Igreja consinta agora nessa atroz cremação que ela recusava de modo absoluto?

Que horizonte imenso descobre, no entanto, a parábola do grão entregue ao solo, que S. João relata:

> *"Em verdade, em verdade vos digo que se o grão de trigo que cai na terra não morrer, fica só; mas, se morrer, produz muitos frutos" (XII, 24).*

À semelhança do discípulo bem-amado, esta outra preciosa indicação do seu Mestre, a respeito de Lázaro, de que a putrefação do corpo não quereria significar a abolição total da vida:

> *"Disse Jesus: — Tirai a pedra. Respondeu-lhe Marta, a irmã do defunto: — Senhor, ele já cheira mal porque está lá há quatro dias. Disse-lhe Jesus: — Não te disse que se tu creres, verás a glória de Deus?" (XI, 39 e 40).*

No seu esquecimento da *Verdade* hermética que assegurou a sua fundação, a *Igreja*, ante a questão da incineração dos cadáveres, toma, sem esforço, a sua má razão da ciência do bem e do mal, segundo a qual a decomposição dos corpos, nos cemitérios cada vez mais numerosos, ameaçaria de infecção e de epidemias os vivos que respiram ainda a atmosfera das proximidades. Argumento tão capcioso que nos faz pelo menos sorrir, sobretudo quando se sabe que ele foi já citado muito a sério, há mais de um século, quando floria o estreito positivismo dos *Comte e dos Littré*! Enternecedora solicitude, enfim, que não se exerceu no nosso tempo bendito, nas duas hecatombes, grandiosas pela duração e pela multidão dos mortos, em superfícies quase sempre reduzidas, em que a inumação demorava, muitas vezes bem longe do prazo e da profundidade regulamentares.

Em oposição, é este o lugar de lembrar a observação, macabra e singular, a que se aplicaram no começo do *Segundo Império*, num espírito muito diferente, com a paciência e a determinação de uma outra idade, os célebres médicos, também toxicólogos, Mathieu-Joseph Orfila e Marie-Guillaume Devergie, sobre a

lenta e progressiva decomposição do corpo humano. Eis o resultado da experiência conduzida até então no fedor e na intensa proliferação dos vibriões:

> *"O odor diminui gradualmente; chega enfim um tempo em que todas as partes moles espalhadas no chão formam apenas um detrito lamacento, enegrecido e com um cheiro que tem qualquer coisa de aromático".*

Quanto à transformação do fedor em perfume, deve notar-se a surpreendente semelhança com o que declaram os *velhos Mestres*, a propósito da *Grande Obra* física e entre eles, em especial, Morien e Raymond Lulle, precisando que ao odor infecto (*odor teter*) da dissolução obscura sucede o mais suave perfume, porque próprio da vida e do calor (*quia et vitae proprius est et caloris*).

*

Depois do que acabamos de delinear, quanto não devemos recear o que, à nossa volta, e no plano em que nos encontramos, podem representar o testemunho contestável e a argumentação capciosa? Propensão deplorável que invariavelmente mostram a inveja e a mediocridade e de que temos o dever de destruir, hoje, os desagradáveis e persistentes efeitos. Isso vem a propósito de uma retificação muito objetiva do nosso mestre Fulcanelli, estudando, no Museu de Cluny, a estátua de Marcelo, bispo de Paris, que se erguia em Notre Dame, o vão do pórtico de Santa Ana, antes de os arquitetos Viollet-le-Duc e Lassus o terem substituído, cerca de 1850, por uma cópia satisfatória. Assim, o *Adepto* do *Mistério das Catedrais* foi levado a corrigir os erros cometidos por Louis-François Cambriel que podia, no entanto, fornecer pormenores da escultura primitiva que permaneceu

sempre na catedral desde o princípio do século XIV, e que escrevia então, no reinado de Carlos X, a sua breve e fantasiosa descrição:

> *"Este bispo leva um dedo à boca para dizer àqueles que o contemplam e que vêm tomar conhecimento do que ele representa... Se reconheceis e adivinhais o que represento por este hieróglifo, calai-vos!... Não digais nada!□ (Cours de philosophie hermétique ou d'Alchimie en dix-neuf leçons, Paris, Lacour et Maistrasse, 1843).*

Estas linhas, na obra de Cambriel, são acompanhadas pelo esboço desajeitado que lhes deu origem ou que elas inspiraram. Como Fulcanelli, imaginamos dificilmente que dois observadores, a saber, o escritor e o desenhador, tenham podido separadamente ser vitimas da mesma ilusão. Na estampa, o santo bispo, que aparece com barba, em evidente metacronismo, tem a cabeça coberta com uma mitra decorada com quatro pequenas cruzes e segura com a mão esquerda um curto báculo na concavidade do seu ombro. Imperturbável, leva o indicador ao nível do queixo na expressão mímica do segredo e do silêncio recomendados.

> *"A verificação é fácil, conclui Fulcanelli, visto que possuímos a obra original e a fraude salta aos olhos à primeira vista. O nosso santo é, segundo o costume medieval, completamente escanhoado; a sua mitra, muito simples, não mostra qualquer ornamento; o báculo, que segura com a mão*

esquerda, apóia a sua extremidade inferior sobre a goela do dragão. Quanto ao gesto famoso dos personagens do Mutus Liber e de Harpócrates, saiu inteiramente da imaginação excessiva de Cambriel. S. Marcelo é representado abençoando, numa atitude cheia de nobreza, a testa inclinada, o ante-braço dobrado, a mão à altura do ombro, o indicador e o dedo médio levantados".

*

Como acabamos de ver, a questão estava nitidamente resolvida, constituindo na presente obra o tema de todo o parágrafo VII do capítulo PARIS e de que o leitor pode desde já tomar conhecimento na sua totalidade. Todo o engano estava então desfeito e a verdade perfeitamente estabelecida quando Emile-Jules Grillot de Givry, três anos mais tarde, no seu Musée des Sorciers, escreveu a respeito do pilar médio do pórtico sul de Notre-Dame estas linhas:

"A estátua de S. Marcelo que se encontra atualmente no portal de Notre-Dame, é uma reprodução moderna que não tem valor arqueológico; faz parte da restauração dos arquiteto Lassus e Viollet-le-Duc. A verdadeira estátua, do século XIV, encontra-se atualmente relegada para um canto da grande sala das Termas do Museu de Cluny, onde a fizemos fotografar (fig. 342). Pode ver-se que o báculo do bispo mergulha na goela do dragão, condição essencial para a legibilidade do hieróglifo e indicação de que um raio celeste é necessário para acender o fogo do athanor. Ora, numa época

que deve ter sido os meados do século XVI, esta estátua antiga tinha sido retirada do portal e substituída por uma outra na qual o báculo do bispo, para contrariar os alquimistas e arruinar a sua tradição, tinha sido feito deliberadamente mais curto e já não tocava a goela do dragão. Pode verse essa diferença na nossa figura 344, em que é representada esta antiga estátua, tal como era antes de 1860. Viollet-le-Duc fê-la retirar e substituiu-a por uma cópia bastante exata da do Museu de Cluny, restituindo assim ao portal de Notre-Dame a soa verdadeira significação alquímica".

Que confusa embrulhada esta, para não dizer mais, segundo a qual, em resumo, uma terceira estátua se teria inserido, no séc. XVI, entre a bela relíquia depositada em Cluny e a cópia moderna, visível na catedral da Cite há mais de cem anos! Dessa estátua renascentista, ausente dos arquivos e desconhecida das mais esclarecidas obras, Grillot de Givry, em apoio da sua afirmação pelo menos muito gratuita, forneceu uma fotografia de que Bemard Husson fixa deliberadamente a data e faz um daguerreótipo. Eis a legenda que renova, por baixo da fotografia, a sua insustentável justificação:

FIG.344 —ESTÁTUA DO SÉC. XVI SUBSTITUÍDA, CERCA DE 1860, POR UMA CÓPIA DA EFÍGIE PRIMITIVA.

Portal de N.-D. de Paris.

(Coleção do Autor.)

Infelizmente para esta imagem, o pressuposto S. Marcelo não possui a vara episcopal que lhe atribui a pena de Grillot, decididamente perdido até a impossível solicitação. Quando muito, distingue-se na mão esquerda do prelado trocista e abundantemente barbado uma espécie de grande barra desprovida, na sua extremidade superior, da voluta ornada que teria podido constituir um báculo de bispo.

Importava, evidentemente, que se induzisse do texto e da ilustração que esta escultura do século XVI — oportunamente inventada — fosse a que Cambriel, "*passando um dia diante da igreja de Notre-Dame de Paris examinou com muita atenção*", visto que o autor declara na própria capa do seu Curso de Filosofia que terminou este livro em Janeiro de 1829. Desta maneira, encontravam-se acreditados a descrição e o desenho devidos ao alquimista de Saint-Paul-de-Fenouillet, que se completam no erro, enquanto esse irritante Fulcanelli, demasiado preocupado com a exatidão e a sinceridade, era reconhecido culpado de ignorância e de inconcebível desprezo. Ora a conclusão, neste sentido, não é tão simples; podemos constatá-lo desde já na gravura de François Cambriel, em que o bispo é portador de uma vara pastoral seguramente encurtada mas completa, com o seu ábaco e com a sua parte em espiral.

*

Não nos detenhamos na explicação de Grillot de Givry, verdadeiramente engenhosa mas um pouco elementar, do encurtamento da vara pastoral (*virga pastoralis*); não deixemos, pelo contrário, de denunciar esta bizarria, que evidentemente visava, sem a nomear — inocentemente, precisará Jean Reyor, pretendendo que tivesse sido de maneira fortuita — a pertinente correção do *Mistério das Catedrais*, da qual é impossível que um espírito tão avisado e curioso

como o seu não tivesse conhecimento. Com efeito, este primeiro livro de Fulcanelli tinha aparecido em Junho de 1926, quando — datado de Paris, 20 de Novembro de 1928 — Le Musée des Sorciers saiu em Fevereiro de 1929, uma semana após a morte súbita do seu autor.

Nessa altura, o processo, que não nos pareceu particularmente honesto, causou-nos tanta surpresa como desgosto e desconcertou-nos profundamente. É certo que nunca teríamos falado disso se, depois de Marcel Clavelle — aliás Jean Reyor — Bernard Husson não tivesse sentido recentemente a inexplicável necessidade, a trinta e dois anos de distância, de voltar a tocar no caso e vir em seu socorro. Daremos apenas neste lugar a presunçosa opinião do primeiro — no *Voile d'Isis* de Novembro de 1932 — visto que o segundo fê-la inteiramente sua, sem refletir nem sentir o menor escrúpulo que gostaríamos que tivesse em relação ao *Adepto* admirável e ao *Mestre* comum:

> *"Toda a gente partilha a virtuosa indignação de Fulcanelli. Mas o que é sobretudo lamentável é a leviandade deste autor nesta circunstância. Vamos ver que não havia motivo para acusar Cambriel de 'truque', 'fraude' e 'desaforo'.*
>
> *Ponhamos as coisas nos seus devidos lugares: o pilar que se encontra atualmente no portal de Notre-Daine é uma reprodução moderna que faz parte da restauração dos arquitetos Lassus e Viollet-le-Duc, efetuada cerca de 1860. O pilar primitivo encontra-se desterrado no Museu de Cluny. No entanto, devemos dizer que o pilar atual reproduz bastante fielmente, no seu conjunto, o do século XIV, com exceção de*

alguns motivos do pedestal. Em todo o caso, nem um nem outro destes pilares correspondem à descrição e à figura dadas por Cambriel e inocentemente reproduzidas por um conhecido ocultista. E, no entanto, Cambriel não tentou de maneira nenhuma enganar os seus leitores. Descreveu e fez desenhar fielmente o pilar que todos os parisienses de 1843 podiam contemplar. É que existe um terceiro pilar S. Marcelo, reprodução infiel do primitivo, e este pilar é que foi substituído, cerca de 1860, pela cópia mais honesta que vemos atualmente. Esta reprodução infiel apresenta todas as características assinaladas pelo bom Cambriel que, longe de ser um trapaceiro, foi, pelo contrário, enganado por essa cópia pouco escrupulosa, mas a sua boa-fé está absolutamente fora de causa e é isso que desejaríamos estabelecer".

*

A fim de melhor fundamentar o que dizia, Grillot de Givry — o conhecido ocultista citado por Jean Reyor — em Le Musée des Sorciers, apresentou, sem referência, como vimos, uma prova fotográfica cuja estereotipagem revela a confecção recente. Qual será, no fundo, o valor exato deste documento que ele utilizou para reforçar o seu texto e rejeitar, com toda a aparência de irrefutabilidade, o julgamento imparcial de Fulcanelli a propósito de François Cambriel? Julgamento talvez severo mas seguramente fundamentado, que Grillot de Givry, sabemo-lo também, evitou assinalar. Ocultista em sentido absoluto, mostrou-se não menos discreto quanto à proveniência da sua sensacional fotografia...

Não será, muito simplesmente, que essa imagem, que representaria a estátua retirada no último século, durante os trabalhos de Viollet-le-Duc, foi realmente levada de outro lugar que não a Notre-Dame de Paris, se é que ela não oferece o simulacro de outro personagem que não o bispo Marcellus da antiga Lutécia?...

Na iconografia cristã, numerosos santos têm junto deles o dragão agressivo ou submisso, entre os quais podemos nomear: João Evangelista, Tiago Maior, Filipe, Miguel, Jorge e Patrício. No entanto, S. Marcelo é o único que toca com o báculo a cabeça do monstro, de acordo com o respeito que pintores e escultores do passado tiveram sempre pela sua lenda. Esta é rica e entre os últimos feitos do bispo conta-se o seguinte (*inter novíssima ejus opera hoc annumeratur*) que é relatado pelo padre Gérard Dubois d'Orléans (*Gerardo Dubois Aurelianensi*) na sua *Histoire de l'Église de Paris* (in *Historia Ecclesiae Parisiensis*) e que nós resumimos, traduzindo e aproveitando o texto latino:

> *"Certa dama, mais ilustre pela nobreza de raça do que pelos costumes e pelos rumores de boa reputação, completou o seu destino e então, com pomposos funerais foi colocada conveniente e solenemente no túmulo. A fim de puni-la pela violação da sua cova, uma horrível serpente avança para a sepultura da mulher e alimenta-se dos seus membros e do seu cadáver, cuja alma tinha corrompido com os seus funestos silvos. No lugar de repouso não a deixou repousar. Mas, prevenidos pelo ruído, os antigos servidores da mulher ficaram extremamente aterrorizados e a multidão da cidade*

começou a acorrer ao espetáculo e a alarmar-se com a visão do enorme animal...

"O bem-aventurado prelado, prevenido, sai com o povo e ordena que os cidadãos sejam apenas espectadores. Ele próprio, sem receio, coloca-se diante do dragão... que, como se suplicasse, se prostra junto dos joelhos do santo bispo, parece adulá-lo e pedir-lhe perdão. Então Marcelo, batendo-lhe na cabeça com o seu báculo, lança sobre ele a sua estola (Tum Marcellus cuput ejus baculo percutiens, in eum orarium[1] injecit); conduzindo-o em círculo por duas ou três milhas, seguido pelo povo, ele extraía (extrahebat) a sua marcha solene diante dos olhos dos cidadãos. Em seguida, apóstrofa o animal e ordena-lhe que, para o futuro, se mantenha perpetuamente nos desertos ou que vá precipitar-te no mar..."

Seja dito de passagem que quase não há necessidade de sublinhar aqui a alegoria hermética na qual se distinguem as duas vias, seca e úmida. Corresponde exatamente ao 50ª emblema de Michel Maier no seu *Atalanta Fugiens*, no qual o dragão enlaça uma mulher no apogeu da idade, vestida e jazendo inerte no buraco da sua cova, violada de modo semelhante.

*

[1] *Orarium, quod vulgo stola dicitur*. (*Glossarium Cangii*) *Orarium*, o que vulgarmente se chama estola. (*Glossaire de Du Cange*.)

Mas voltemos à pretensa estátua de S. Marcelo, discípulo e sucessor de Prudêncio, que Grillot de Givry pretende que tenha sido colocada, cerca dos meados do século XVI, no tremo do portal sul em Notre-Dame, ou seja, no lugar do admirável vestígio conservado na margem esquerda, no Museu de Cluny. Acentuemos que a efígie hermética está atualmente guardada na torre setentrional da sua primeira morada.

Para contestarmos solidamente essa afirmação destituída de qualquer fundamento, possuímos o testemunho irrecusável do senhor Esprit Gobineau de Montluisant, gentil-homem de Chartres, na sua *Explication três curieuse des Enigmes et Figures hierogliphiques*, *physiques, qui sont au Grand Portail de l'Église Cathedrale et Metropolitaine de Notre Dame de Paris*. A nossa testemunha ocular "*considerando atentamente*" as esculturas, fornece-nos a prova de que o alto relevo transportado para a Rue du Sommerard por Viollet-le-Duc se encontrava no pilar médio do pórtico da direita "na quarta-feira 20 de Maio de 1640, véspera da gloriosa ascensão do Nosso Salvador Jesus-Cristo":

> *"No pilar que fica ao meio e que separa as duas portas deste Portal, existe ainda a figura de um Bispo cravando o seu Báculo na goela de um dragão que está a seus pés e que parece sair de um banho ondulante, em cujas ondas aparece a cabeça de um Rei, com tripla coroa, que parece afogar-se nas ondas e depois emergir de novo".*

O relato histórico patente e decisivo não perturbou Mareei Clavelle (cujo pseudônimo é Jean Reyor) que foi então obrigado, a fim de se desenvencilhar, a

remeter para o reinado de Luís XIV o nascimento da estátua, completamente desconhecida até que Grillot bruscamente a inventou, de boa ou de má-fé. Igualmente incomodado pela mesma evidência, Bernard Husson não arranjou melhor solução do que propor, sem cerimônia, que o século XVI, na página 407 do Musée des Sorciers, seja apenas uma gralha tipográfica felizmente retificada na legenda por século XVII, o que, realmente, não se descobre lá, como se pôde verificar mais atrás.

*

E ainda mais, com desprezo de toda a exatidão, não será inconcebível irreflexão admitir que um restaurador do período dos Valois, prosseguindo a sua iniciativa simultaneamente culpável e singular, tivesse levado para um museu inexistente na época a magnífica estátua que só se encontra aí guardada, sem dúvida, há um bom século, numa sala das Termas desenterradas junto do encantador palácio reconstruído por Jacques d'Amboise? Como seria extravagante que, seguidamente, esse arquiteto do século XVI tivesse tido, em relação à figura gótica e imberbe que teria substituído, o zelo de conservação que o cuidadoso Viollet-le-Duc não devia mostrar, trezentos anos mais tarde, pelo bispo barbudo, obra do seu longínquo e anônimo confrade!

Que Mareei Clavelle e Bernard Husson, um após outro, se tenham mostrado tolamente cegos pelo intenso prazer de apanhar em erro o grande Fulcanelli, ainda passa; mas que Grillot de Givry, logo à partida, não tenha visto o monumental ilogismo da sua inconseqüente refutação, eis o que se mostra difícil de toda a possível digestão.

De resto, temos de convir, sem dúvida, que importava, a propósito desta terceira edição do *Mistério das Catedrais*, que fosse nitidamente estabelecido o

fundamento da censura de Fulcanelli dirigida contra Cambríel e que, conseqüentemente, fosse dissipado de modo radical o aflitivo equívoco criado por Grillot de Givry; e, se se quiser, que fosse realmente resolvida e definitivamente encerrada uma controvérsia que sabíamos tendenciosa e sem verdadeiro objeto.

Savignies, Julho de 1964. *Eugène CANSELIET.*

O MISTÉRIO DAS CATEDRAIS

I

A mais forte impressão da nossa primeira juventude — tínhamos então sete anos —, de que guardamos ainda uma viva recordação, foi à emoção que provocou na nossa alma de criança a visão de uma catedral gótica. Sentimo-nos imediatamente transportado, extasiado, preso de admiração, incapaz de nos furtarmos à atração do maravilhoso, à magia do esplêndido, do imenso, do vertiginoso que se desprendia dessa obra mais divina que humana.

Desde então, a visão transformou-se mas a impressão permanece. E se o hábito modificou o caráter impulsivo e patético do primeiro contacto, nunca nos pudemos defender de uma espécie de arrebatamento perante esses belos livros de imagens erguidos sobre os nossos adros e que estendem até ao céu as suas folhas de pedra esculpida.

Com que linguagem, por que meios poderíamos exprimir-lhes a nossa admiração, testemunhar-lhes o nosso reconhecimento, todos os sentimentos de gratidão de que o nosso coração está cheio por tudo o que nos ensinaram a apreciar, a reconhecer, a descobrir, até essas obras-primas mudas, esses mestres sem palavras e sem voz?

Sem palavras e sem voz? — que dizemos! Se estes livros lapidares têm as suas letras esculpidas — frases em baixos-relevos e pensamentos em ogivas, — não falam menos pelo espírito imorredouro que se exala das suas páginas. Mais claros do que os seus irmãos mais novos — manuscritos e impressos — possuem sobre eles a vantagem de traduzir apenas um sentido único, absoluto, de expressão simples, de interpretação ingênua e pitoresca, um sentido purificado das subtilezas, das alusões, dos equívocos literários.

"A língua de pedras que esta arte nova fala, diz com muita verdade J. F. Colfs[1], é simultaneamente clara e sublime. E tanto fala à alma dos mais humildes como dos mais cultos. Que língua patética, o gótico das pedras! Uma língua tão patética, com efeito, que os cânticos de um Orlande de Lassus ou de um Palestrina, as obras para órgão de um Haendel ou de um Frescobaldi, a orquestração de um Beethoven ou de um Cherubini e, maior do que tudo isso, o simples e severo canto gregoriano, talvez o único canto verdadeiro, só por acréscimo dizem algo mais do que as emoções causadas pela catedral em si própria. Ai daqueles que não amam a arquitetura gótica ou, pelo menos, lamentemo-los como deserdados do coração".

Santuário da Tradição, da Ciência e da Arte, a *catedral gótica* não deve ser olhada como uma obra unicamente dedicada à glória do cristianismo, mas antes como uma vasta condenação de idéias, de tendências, de fé populares, um todo perfeito ao qual nos podemos referir sem receio desde que se trate de penetrar o pensamento dos ancestrais, seja qual for o domínio: religioso, laico, filosófico ou social.

As abóbadas ousadas, a nobreza das naves, a amplidão das proporções e a beleza da execução fazem da catedral uma obra original, de harmonia incomparável, mas que o exercício do culto não parece dever ocupar por inteiro.

Se o recolhimento sob a luz espectral e policroma dos altos vitrais, se o silêncio convidam à oração, predispõem para a meditação, em compensação o

[1] J. F. Colfs, *La Filiation généalogique de toutes les Écoles gothiques.* Paris, Baudry, 1884.

aparelho, a estrutura, a ornamentação, desprendem e refletem, no seu extraordinário poder, sensações menos edificantes, um espírito mais laico e, digamos a palavra, quase pagão. Podem aí descobrir-se, além da inspiração ardente nascida de uma fé robusta, as mil preocupações da grande alma popular, a afirmação da sua consciência, ia sua vontade própria, a imagem do seu pensamento no que ela tem de complexo, de abstrato, de essencial, de soberano.

Se há quem entre no edifício para assistir aos ofícios divinos, se há quem penetre nele acompanhando cortejos fúnebres ou os alegres cortejos das festas anunciadas pelo repicar de sinos, também há quem se reúna dentro delas noutras circunstâncias. Realizam-se assembléias políticas sob a presidência do bispo; discute-se o preço do trigo ou do gado; os mercadores de panos fixam aí a cotação dos seus produtos; acorre-se a esse lugar para pedir reconforto, solicitar conselho, implorar perdão. E não há corporação que não faça benzer lá a obra-prima do seu novo companheiro e que não se reúna uma vez por ano sob a proteção do santo padroeiro.

Outras cerimônias, especialmente atrativas para o povo, se mantiveram aí durante todo o belo período medieval. Foi a *Festa dos Loucos* — ou dos *Sábios* — quermesse hermética processional, que partia da igreja com o seu papa, os seus dignitários, os seus entusiastas, o seu povo — o povo da *Idade Média*, ruidoso, travesso, chistoso, transbordante de vitalidade, de entusiasmo e de ardor — e se espalhava pela cidade... Sátira hilariante de um clero ignorante, submetido à autoridade da *Ciência* disfarçada, esmagado sob o peso de uma indiscutível superioridade. Ah! A *Festa dos Loucos*, com o seu carro do *Triunfo de Baco* conduzido por um centauro e uma mulher-centauro, nus como o próprio deus, acompanhado pelo grande Pan; carnaval obsceno tomando posse das naves

ogivais! Ninfas e náiades saindo do banho; divindades do Olimpo sem nuvens e sem enfeites: Juno, Diana, Vênus, La tona, reunindo-se na catedral para aí ouvirem missa! E que missa! Composta pelo iniciado Pierre de Corbeil, arcebispo de Sens, segundo um ritual pagão e em que as paroquianas do ano 1220 soltavam o grito de alegria das bacanais: Evohé! Evohé! —E os homens do coro, em delírio, respondiam:

Haec est clara dies clararum clara dierum!

Haec est festa dies festarum festa dierum[1]*!*

Foi ainda a *Festa do Burro*, quase tão faustosa como a precedente, com a entrada triunfal, sob os arcos sagrados, de mestre Aliboron, cujos cascos pisavam outrora a calçada judia de Jerusalém. O nosso glorioso Christophore era aí celebrado num ofício especial em que se exaltava, após a epístola, esse poder asinino que valeu à Igreja o ouro da Arábia, o incenso e a mirra do país de Sabá. Paródia grotesca que o sacerdote, incapaz de compreender, aceitava em silêncio, a cabeça curvada sob o ridículo lançado às mãos cheias por esses mistificadores do país de Sabá ou Caba, os cabalistas em pessoa! E é o próprio cinzel dos mestres imagistas do tempo que nos confirma estes curiosos divertimentos. Com efeito, na nave de Notre-Dame de Estrasburgo, escreve Witkowski[2], "*o baixo-relevo de um dos capitéis dos grandes pilares reproduz uma procissão satírica em que se distingue um porco, portador de uma pia de água benta, seguido de burros vestidos com hábitos sacerdotais e de macacos munidos de diversos atributos da religião, assim como*

[1] Este dia é célebre entre os dias célebres! Este dia é dia de festa entre os dias de festal

[2] G. J. Witkowski, *L'Art Profane à L'Église*. Etranger. Paris, Schemit, 1908, pág. 35.

uma raposa encerrada num relicário. É a Procissão da Raposa ou da Festa do Burro".

Podemos acrescentar que uma cena idêntica, com iluminuras, figura no folio 40 do manuscrito n.° 5055 da Biblioteca Nacio nal.

Foram enfim estes costumes bizarros, em que transparecia um sentido hermético por vezes muito puro, que se renovavam em cada ano e tinham por teatro a igreja gótica, como a *Flagelação da Aleluia*, na qual os meninos de coro expulsavam a grandes golpes de chicote os seus ruidosos "*sabots*[1]" para fora das naves da catedral de Langres; o *Cortejo de Carnaval*, a *Diabrura de Chaumont*; as procissões e banquetes da *Infantaria de Dijon*, último eco da *Festa dos Loucos*, com a sua *Mãe Louca*, os seus diplomas rabelaisianos, o seu estandarte em que dois irmãos, pés com cabeça e cabeça com pés, se divertiam a descobrir as nádegas; o curioso "*Jogo da Pelota*", que se disputava na nave de Saint-Etienne, catedral de Auxerre que desapareceu cerca de 1538 etc.

II

A catedral é o refúgio hospitaleiro de todos os infortúnios. Os doentes que vinham implorar a Deus o alívio dos seus sofrimentos em Notre-Dame de Paris permaneciam nela até a sua cura completa. Destinavam-lhes uma capela situada perto da segunda porta e iluminada por seis lamparinas. Aí passavam as noites. Os médicos davam as suas consultas na própria entrada da basílica, à volta da pia da água benta. Foi aí que a *Faculdade de Medicina*, abandonando no século XIII a

[1] Pião com perfil de Tau ou Cruz. Em cabala, sabot equivale a cabot ou chabot, o chat botté (gato de botas) das "*histórias da carochinha*". A bolacha da Epifania contém, por vezes, um sabot em vez de uma fava.

Universidade para viver independente, veio dar as suas sessões e se fixou até 1454, época da sua última reunião, convocada por Jacques Desparts.

É o asilo inviolável das pessoas perseguidas e o sepulcro dos mortos ilustres. É a cidade dentro da cidade, o núcleo intelectual e moral do aglomerado, o coração da atividade pública, a apoteose do pensamento, do saber e da arte.

Pela abundante floração dos seus ornamentos, pela variedade dos temas e das cenas que a enfeitam, a catedral aparece como uma enciclopédia muito completa e variada, ora ingênua, ora nobre, sempre viva, de todos os conhecimentos medievais. Estas esfinges de pedra são assim educadoras, iniciadoras, em primeiro lugar. Este povo cheio de quimeras, de figuras grotescas, de figurinhas, de carrancas, de ameaçadoras gárgulas — dragões, vampiros e tarascas — é o guardião secular do patrimônio ancestral. A arte e a ciência, outrora concentradas nos grandes mosteiros, escapam-se da oficina, acorrem ao edifício, agarram-se aos campanários, aos pináculos, aos arcobotantes, suspendem-se das abóbadas, povoam os nichos, transformam os vitrais em pedras preciosas, o bronze em vibrações sonoras e desdobram-se pelos portais numa alegre revoada de liberdade e de expressão. Nada mais laico do que o esoterismo deste ensinamento! Nada mais humano do que esta profusão de imagens originais, vivas, livres, movimentadas, pitorescas, por vezes desordenadas, sempre interessantes; nada mais impressionante do que estes múltiplos testemunhos da existência quotidiana do gosto, do ideal, dos instintos dos nossos pais; nada mais cativante, sobretudo, que o simbolismo dos velhos alquimistas habilmente traduzido pelos modestos estatuários medievais. A este respeito, Notre-Dame de Paris, igreja filosofal, é sem dúvida um dos exemplares mais perfeitos e. como disse Victor Hugo, “*a síntese mais*

satisfatória da ciência hermética, de que a igreja de Saint-Jacques-la-Bou-cherie era um completo hieróglifo".

Os alquimistas do século XIV encontram-se ai, semanalmente, no dia de Saturno, no grande portal ou no portal de S. Marcelo, ou ainda na pequena *Porta Vermelha*, toda decorada de salamandras. Denys Zachaire informa-nos que o hábito se mantinha ainda no ano de 1539, "*nos domingos e dias de festa*" e Noël du Pail diz que "*o grande encontro de tais acadêmicos era em Notre-Dame de Paris*[1]".

Aí, no deslumbramento das ogivas pintadas e douradas[2], dos cordões das voltas das abóbadas, dos tímpanos com figuras multicores, cada um expunha o resultado dos seus trabalhos, desenvolvia a ordem das suas pesquisas. Emitiam-se probabilidades, discutiam-se possibilidades, estudava-se no próprio local a alegoria do belo livro e a exegese abstrusa dos misteriosos símbolos não era a parte menos animada destas reuniões.

Após Gobineau de Montluisant, Cambriel e *tutti quanti*, vamos empreender a piedosa peregrinação, falar às pedras e interrogá-las. Ai de nós! é já bem tarde. O vandalismo de Soufflot destruiu em grande parte o que, no século XVI, o assoprador[3] podia admirar. E se a arte deve algum reconhecimento aos eminentes arquitetos Toussaint, Geffroy Dechaume, Boeswillwald, Viollet-le-Duc e Lassus, que restauraram a basílica, odiosamente profanada pela *Escola*, a *Ciência* nunca reencontrará o que perdeu.

---

[1] Noël du Fail, Propôs rustiques, baliverneries, contes et discours d'Eutrapele (cap. X). Paris, Gosselin, 1842.

[2] Nas catedrais tudo era dourado e pintado de cores vivas. Possuímos o texto de Martyrius, bispo e viajante armênio do séc. XV, que disso dá testemunho. Este autor diz que o portal de Notre-Dame de Paris resplandecia como a entrada do Paraíso. Viam-se aí a púrpura, o rosa, o azul, a prata e o ouro. Podem ainda perceber-se traços do dourado no cimo do tímpano do grande portal. O da igreja de Saint-Germain-l'Auxerrois conservou as suas pinturas, a sua abóbada azulada, constelada de ouro.

[3] Souffleur, simples empírico, contrário do Adepto, que é o verdadeiro alquimista. (N. do T.)

Seja como for, e apesar destas lamentáveis mutilações, os motivos que subsistem ainda são bastante numerosos para que se não tenha de lamentar o tempo e o trabalho de uma visita. Ficaremos, portanto, mais satisfeitos e largamente pagos pelo nosso esforço se pudermos despertar a curiosidade do leitor, reter a atenção do observador sagaz e mostrar aos amadores do oculto que não é impossível recuperar o sentido do arcano dissimulado sob a aparência petrificada do prodigioso engrimanço.

III

Antes, porém, devemos dizer duas palavras acerca do termo gótico aplicado à arte francesa que impôs as suas diretrizes a todas as produções da *Idade Média* e cuja irradiação se estende dos séculos XII a XV.

Alguns pretenderam erradamente que provinha dos *Godos*, antigo povo da Germânia; outros julgaram que se chamava assim a esta forma de arte, cujas originalidade e extrema singularidade provocavam escândalo nos séculos XVII e XVIII, por zombaria, atribuindo-lhe o sentido de bárbaro: tal é a opinião da *Escola* clássica, imbuída dos princípios decadentes do *Renascimento*.

A verdade, que sai da boca do povo, no entanto, manteve e conservou a expressão *Arte* gótica, apesar dos esforços da *Academia* para substituí-la por *Arte* ogival. Há aí uma razão obscura que deveria obrigar a refletir os nossos lingüistas, sempre à espreita das etimologias. Qual a razão por que tão poucos lexicólogos acertaram? Simplesmente porque a explicação deve ser antes procurada na origem cabalística da palavra, mais do que na sua raiz literal.

Alguns autores perspicazes e menos superficiais, espantados pela semelhança que existe entre *gótico* e *goético* pensaram que devia haver uma estreita relação entre a *arte gótica e a arte goética ou mágica*.

Para nós, arte gótica é apenas uma deformação ortográfica da palavra argótica cuja homofonia é perfeita, de acordo com a lei fonética que rege, em todas as línguas, sem ter em conta a ortografia, a cabala tradicional. A catedral é uma obra de *art goth* ou de *argot*. Ora, os dicionários definem o *argot* como sendo "*uma linguagem particular a todos os indivíduos que têm interesse em comunicar os seus pensamentos sem serem compreendidos pelos que os rodeiam*". É, pois, uma cabala falada. Os *argotiers*, os que utilizam essa linguagem, são descendentes herméticos dos argonautas, que viajavam no navio Argo, falavam a língua argótica — a nossa língua verde — navegando em direção às margens afortunadas de Colcos para conquistarem o famoso *Tosão de Ouro*. Ainda hoje se diz de um homem inteligente mas também muito astuto: ele sabe tudo, entende o *argot*. Todos os Iniciados se exprimiam em *argot*, tanto os vagabundos da *Corte dos Milagres* — com o poeta *Villon* à cabeça — como os Frimasons ou franco-maçons da Idade Média, "*hospedeiros do bom Deus*", que edificaram as obras-primas *argóticas* que hoje admiramos. Eles próprios, estes nautas construtores, conheciam a rota do Jardim das Hespérides...

Ainda nos nossos dias os humildes, os miseráveis, os desprezados, os insubmissos, ávidos de liberdade e de independência, os proscritos, os errantes e os nômadas falam "*argot*", esse dialeto maldito, banido da alta sociedade, dos nobres que o são tão pouco, dos burgueses satisfeitos e bem pensantes, espojados no arminho da sua ignorância e da sua presunção. O "*argot*" permanece a linguagem de uma minoria de indivíduos vivendo à margem das leis estabelecidas, das

convenções, dos hábitos, do protocolo, aos quais se aplica o epíteto de vadios (“*voyous*”), ou seja, de videntes (“*voyants*”) e, mais expressivo ainda, de *Filhos ou Descendentes do sol*. A arte gótica é, com efeito, a *art got ou cot (Xo),* a arte da *Luz ou do Espírito.*

Pensar-se-á que são apenas simples jogos de palavras. E nós concordamos de boa vontade. O essencial é que guiem a nossa fé para uma certeza, para a verdade positiva e científica, chave do mistério religioso, e que não a mantenham errante no labirinto caprichoso da imaginação. Aqui em baixo não existe acaso, nem coincidência, nem relação fortuita; tudo está previsto, ordenado, regulado e não nos pertence modificar a nosso bel-prazer a vontade imprescutável do *Destino*. Se o sentido usual das palavras nos não permite qualquer descoberta capaz de nos elevar, de nos instruir, de nos aproximar do *Criador*, o vocabulário toma-se inútil. O verbo, que assegura ao homem a incontestável superioridade, a soberania que ele possui sobre tudo o que vive, perde a sua nobreza, a sua grandeza, a sua beleza e não é mais do que uma aflitiva vaidade. Ora, a língua, instrumento do espírito, vive por ela própria, embora não seja mais do que o reflexo da Idéia universal. Nada inventamos, nada criamos. Tudo existe em tudo. O nosso microcosmos é apenas uma partícula ínfima, animada, pensante, mais ou menos imperfeita, do macrocosmos. O que nós julgamos descobrir apenas pelo esforço da nossa inteligência existe já em qualquer parte. É a fé que nos faz pressentir o que existe; é a revelação que nos dá a prova absoluta. Muitas vezes passamos ao lado do fenômeno, até mesmo do milagre, sem dar por ele, cegos e surdos. Quantas maravilhas, quantas coisas insuspeitadas descobriríamos se soubéssemos dissecar as palavras, quebrar-lhes a casca e libertar o espírito, divina luz que eles encerram! Jesus exprimia-se somente por parábolas; poderemos nós negar a verdade que elas

ensinam? E, na conversação corrente, não serão os equívocos, os pouco mais ou menos, os trocadilhos ou assonâncias que caracterizam as pessoas de espírito, felizes por escaparem à tirania da letra e mostrando-se, à sua maneira, cabalistas sem o saberem?

Acrescentemos, por fim, que o argot é uma das formas derivadas da Língua dos Pássaros, mãe e decana de todas as outras, a língua dos filósofos e dos diplomatas. É o conhecimento dela que Jesus revela aos seus apóstolos, enviando-lhes o seu espírito, o *Espírito Santo*.

É ela que ensina o mistério das coisas e desvenda as verdades mais recônditas. Os antigos *Incas* chamavam-na Língua da corte porque era familiar aos diplomatas, a quem fornecia a chave de uma dupla ciência: a ciência sagrada e a ciência profana. Na Idade Média, qualificavam-na de *Gaia ciência ou Gaio* saber, Língua dos deuses, *Deusa-Garrafa*[1]. A tradição assegura-nos que os homens falavam-na antes da edificação da torre de Babel[2], causa da perversão e, para a maioria, do esquecimento total desse idioma sagrado. Hoje, fora do argot, encontramos as suas características nalgumas línguas locais como o picardo, o provençal etc. e no dialeto dos ciganos.

A mitologia pretende que o célebre adivinho Tirésias[3] tenha possuído perfeito conhecimento da Língua dos Pássaros, que Minerva lhe teria ensinado, como deusa da Sabedoria. Ele partilhava-a, diz-se, com Tales de Mileto, Melampus e Apolônio de Tiana[4], personagens fictícios cujos nomes falam eloqüentemente na ciência que nos ocupa e bastante claramente para que tenhamos necessidade de os analisar nestas páginas.

---

[1] La Vie de Gargantua et de Pantagruel, por François Rabelais, é uma obra esotérica, um romance de argot. O bom cura de Meudon revela-se nela como um grande iniciado, além de um cabalista de primeira ordem.

[2] Tour, a Tournure ba empregue por bel.

[3] Tirésias, diz-se, tinha perdido a vista por ter desvendado aos mortais os segredos do Olimpo. Viveu, no entanto, "sete, oito ou nove idades de homem" e teria sido sucessivamente homem e mulher!

IV

Com raras exceções, o plano das igrejas góticas — catedrais, abadias ou colegiadas — apresenta a forma de uma cruz latina estendida no solo. Ora a *cruz* é *o hieróglifo alquímico do crisol* que outrora se chamava *cruzol, crucible e croiset* (na baixa latinidade, *cricibulum*, crisol, tem por raiz *crux, crucis, cruz*, segundo Ducange).

Com efeito, é no crisol que a matéria-prima, como o próprio Cristo, sofre a Paixão; é no crisol que ela morre, para ressuscitar em seguida, purificada, espiritualizada, já transformada. Não exprime aliás, o povo, guardião fiel das tradições orais, a provação humana terrestre por parábolas religiosas e semelhanças herméticas — *levar a sua cruz,* subir o seu calvário, *passar no crisol da existência*, são outras tantas locuções correntes em que reencontramos o mesmo sentido sob um mesmo simbolismo.

Não esqueçamos que, à volta da cruz luminosa, vista em sonho por Constantino, apareceram essas palavras proféticas que ele fez pintar no sem *labarum*: "*In hoc signo vinces*", *vencerás por este sinal*. Lembrai-vos também, alquimistas meus irmãos, que a *cruz tem a marca dos três pregos* que serviram para imolar o Cristo-matéria, imagem das três purificações pelo ferro e pelo fogo. Meditai igualmente nesta clara passagem de Santo Agostinho, no seu "*Diálogo com Trifon*" (*Dialogus cum Tryphone, 40*): "*O mistério do cordeiro que Deus tinha ordenado que se imolasse na Páscoa diz ele, era a* ***figura*** *de* ***Cristo****, com a qual aqueles que crêem tingem as suas moradas, ou seja, eles próprios, pela fé que têm nele. Ora,* ***este cordeiro****, que a lei prescrevia que se* ***fizesse assar inteiro****, era o* ***símbolo de***

[4] Filósofo cuja vida, plena de lendas, de milagres, de feitos prodigiosos, parece muito hipotética. O nome deste personagem quase fabuloso parece-nos ser apenas uma imagem mítico-hermética do composto, ou rebis philosophal, realizado pela união do irmão e da irmã, de Gabritius e de Beya, de Apoio e de Diana. A partir daí, as maravilhas contadas por Filostrato, sendo de ordem química, não poderiam surpreender-nos.

cruz *que o Cristo devia suportar. Porque o cordeiro, para ser assado, é colocado de modo a figurar urra ztjz: um dos ramos atravessa-o de lado a lado, da extremidade inferior até à cabeça; o outro atravessa-lhe as espáduas e prendem-se nela os membros anteriores do cordeiro (em grego: as mãos,* ***Χειρεζ***".

A cruz é um símbolo muito antigo, usado em todas as épocas, em todas as religiões, por todos os povos, e seria errado considerá-lo como símbolo especial do Cristianismo, como o demonstra sobejamente o abade Ansault[1]. Diremos mesmo que o plano dos grandes edifícios religiosos da Idade Média, pela junção de uma ábside semicircular ou elíptica ligada ao coro, adota a forma do signo hierático egípcio da *cruz de argola*, que se lê *ank* e designa a *Vida universal* oculta nas coisas. Pode ver-se um exemplo no museu de Saint-Germain-en-Laye, num sarcófago cristão proveniente das criptas arlesianas de Saint-Honorat. Por outro lado, o equivalente hermético do signo *ank* é o emblema de *Vênus* ou Cypris (em grego **Κυπριζ**, a impura), o cobre vulgar que alguns, para velar ainda mais o sentido, traduziram por bronze e latão. "Branqueia o latão e queima os teus livros», repetem-nos todos os bons autores. **Κυπροζ** é a mesma palavra que **Σουφροζ**, enxofre, que tem o significado de adubo, excremento, estrume, imundície. "*O sábio encontrará a nossa pedra até no excremento, escreve o Cosmopolita, enquanto o ignorante não poderá pensar que ela esteja no ouro*".

E é assim que o plano do edifício cristão nos revela as qualidades da matéria-prima e a sua preparação através do *sinal da Cruz*; o que resulta, para os alquimistas, na obtenção da *Primeira pedra*, pedra angular da *Grande Obra filosofal*. Foi sobre esta pedra que Jesus construiu a sua *Igreja*; e os franco-maçons

[1] Abade Ansault, La croix avant Jésus-Chnst. Paris, V. Rétaux, 1894.

medievais seguiram simbolicamente o exemplo divino. Mas antes de ser *talhada* para servir de base à obra de arte gótica, tal como à obra de arte filosófica, atribuía-se muitas vezes à pedra bruta, impura, material e grosseira a *imagem do diabo*.

Notre-Dame de Paris possuía um hieróglifo semelhante, que se encontrava sob o púlpito, no ângulo do termo do coro. Era uma figura de diabo abrindo uma boca enorme e na qual os fiéis vinham apagar os círios; de tal modo que o bloco esculpido aparecia sujo de estearina e de negro de fumo. O povo chamava a essa imagem *Maistre Pierre du Coignet*, o que não deixava de embaraçar os arqueólogos. Ora esta figura, destinada a representar a matéria inicial da *Obra*, humanizada sob o aspecto de *Lúcifer* (*que traz a luz*, — *a estrela da manhã*) era o símbolo da nossa *pedra angular, a pedra do canto, a pedra mestra do Coignet*. "*A pedra que os construtores rejeitaram, escreve Amyraut*[1]*, foi transformada na pedra mestra angular sobre a qual repousa toda a estrutura da construção; mas que é pedra de embaraço e pedra de escândalo, contra a qual eles se batem para sua ruína*". Quanto ao talhe dessa pedra angular — queremos dizer, a sua preparação — podemos vê-lo representado num bonito baixo-relevo da época, esculpido no exterior do edifício, numa capela absidal do lado da rua do Cloître-Notre-Dame.

V

Enquanto se reservava ao *talhador de imagens* a decoração das partes salientes, atribuía-se ao ceramista a ornamentação do solo das catedrais. Este era

[1] Amyraut, Paraphrase de Ia Première Epitre de Saint Pierre (cap. II, v. 7). Saumur, Jean Lesnier, 1646, pág. 27.

normalmente lajeado ou ladrilhado com placas de terra cozida, pintadas e cobertas com esmalte plumbaginoso. Esta arte tinha adquirido na *Idade Média* perfeição bastante para assegurar aos temas historiados suficiente variedade de desenho e de colorido. Utilizavam-se, igualmente, pequenos cubos de mármore multicores, à maneira dos artistas bizantinos do mosaico. Entre os motivos mais freqüentemente usados convém citar os labirintos, traçados no chão, no ponto de intersecção da nave com os transeptos. As igrejas de Sens, Reims, Auxerre, Saint-Quentin, Poitiers, Bayeux conservaram os seus labirintos. No de Amiens via-se ao centro uma grande laje com uma barra de ouro e um semicírculo do mesmo metal incrustados, representando o nascer do sol acima do horizonte. Mais tarde, substituiu-se o sol de ouro por um sol de cobre e este desapareceu por seu turno, sem nunca ter sido substituído. Quanto ao labirinto de Chartres, vulgarmente chamado *la lieue* (por *le lieue*, o lugar) e desenhado sobre o pavimento da nave, compõe se de uma série de círculos concêntricos que se enroscam uns nos outros com uma variedade infinita. No centro dessa figura via-se outrora o combate de Teseu e do Minotauro. É ainda uma prova da infiltração dos temas pagãos na iconografia cristã e, conseqüentemente, a de um sentido mítico-hermético evidente. No entanto, não há razão para estabelecer qualquer relação entre estas imagens e as famosas construções da Antigüidade, os labirintos da Grécia e do Egito.

O labirinto das catedrais, ou labirinto de Salomão, é, diz-nos Marcellin Berthelot[1], "*uma figura cabalística que se encontra no começo de certos manuscritos alquímicos e que faz parte das tradições mágicas atribuídas ao nome de Salomão. É uma série de círculos concêntricos interrompidos em certos pontos, de maneira a formarem um trajeto bizarro e inextricável*".

[1] La Grande Encyclopédie. Art. Labyrinthe, t. XXI, pág. 703.

A imagem do labirinto oferece-se-nos, então, como emblemática do trabalho completo da Obra, comas suas duas dificuldades maiores: a da via que convém seguir para atingir o centro — onde se trava o rude combate das duas naturezas — e a outra, a do caminho que o artista deve seguir para sair. É aqui que *o fio de Ariana* se lhe torna necessário, se não quer errar entre os meandros da obra sem chegar a descobrir a saída.

A nossa intenção não é de escrever, como fez Batsdorff, um tratado especial para ensinar o que é o *fio de Ariana* que permitiu a *Teseu* cumprir o seu desígnio. Mas, apoiando-nos na cabala, esperamos fornecer aos investigadores sagazes algumas precisões acerca do valor simbólico do famoso mito.

Ariana é uma forma de *airagne* (em francês, *araignée*: aranha) por metátese do i. Em espanhol, *ñ* pronuncia-se *nh*; **αραχνη** (*araignée, airagne, aranha*) pode então ler-se *arahnê, arahni, aranhe*. Não é a nossa alma a aranha que tece o nosso próprio corpo? Mas esta palavra apela ainda para outras formações. O verbo **αιρω** significa *tomar, colher, arrastar, atrair*; de onde **αιρην**, o que toma, colhe, atrai. Então **αιρην** é o *íman*, a virtude encerrada no corpo que os Sábios chamam a sua magnésia. Prossigamos. Em provençal, o ferro é chamado *aran* e *iran*, segundo os diferentes dialetos. É o *Hiram maçônico*, o divino *Carneiro, o arquiteto do Templo de Salomão*. A aranha, entre os félibres, diz-se *aranho e iranho, airanho*; em picardo, *arègni*. Relacionai tudo isto com o grego **Σιδηροζ**, ferro e íman. Esta palavra possui os dois sentidos. E não é tudo. O verbo **αρυω** exprime o *levantar de um astro que sai do mar*; daí **αρυαν** (ariano), o *astro que sai do mar*, que se levanta; **αρυαν** ou *ariane* é então o *Oriente*, por permutação de vogais. E mais, **αρυω** possui também o sentido de atrair; então **αρυαν**, é também o *íman*. Se agora aproximarmos **Σιδηροζ**,

que deu o latim *sidus, sideris*, estrela, reconheceremos o nosso *aran, iran, airan* provençal, o *αρυαν* grego, o *sol nascente*.

Ariana, a aranha mística, desaparecida de Amiens, apenas deixou no pavimento do coro o traçado da sua teia...

Lembremos, de passagem, que o mais célebre dos labirintos antigos, o de Cnossos, em Creta, que foi descoberto em 1902 pelo dr. Evans, de Oxford, era chamado *Absolum*. Ora, deve notar-se que este termo é vizinho de *Absoluto*, que é o nome pelo qual os alquimistas antigos designavam a pedra filosofal.

VI

Todas as igrejas têm a sua ábside virada para sudeste e a sua fachada para noroeste, enquanto os transeptos, formando os braços da cruz, estão orientados do nordeste para o sudoeste. Trata-se de uma orientação invariável, de tal maneira que fiéis e profanos, entrando no templo pelo Ocidente, caminhem em direção ao santuário, a face voltada para o lado onde o sol se ergue, na direção do Oriente, a Palestina, berço do Cristianismo. Saem das trevas e dirigem-se para a luz.

Por causa desta disposição, uma das três rosáceas que ornamentam os transeptos e o grande portal nunca é iluminada pelo sol; é a rosácea setentrional, que se abre na fachada do transepto esquerdo. A segunda incendeia-se com o sol do meio-dia; é a rosácea meridional, aberta na extremidade do transepto direito. A última ilumina-se com os raios coloridos do sol-pôr; é a grande rosácea, a do portal, que ultrapassa em superfície e em brilho as suas irmãs laterais. Assim se desenvolvem no frontão das catedrais góticas as cores da Obra, segundo um processo circular que vai das trevas — figuradas pela ausência de luz e pela cor

negra — à perfeição da luz rubra, passando pela cor branca, considerada como "*intermédia entre o negro e o vermelho*".

Na Idade Média, a rosácea central dos portais chamava-se Rota, a roda. Ora a roda é o hieróglifo alquímico do tempo necessário à cocção da matéria filosofal e, por conseqüência, da própria cocção. O fogo constante e igual que o artista mantém dia e noite durante essa operação é chamado, por essa razão, fogo de roda. No entanto, além do calor necessário à liquefação da pedra dos filósofos, é necessário ainda um segundo agente, dito fogo secreto ou filosófico. É este último fogo, excitado pelo calor vulgar, que faz girar a roda e provoca os diversos fenômenos que o artista observa no seu vaso:

> *"De ir por este caminho, e não por outro, eu te autorizo;*
> *Nota apenas os traços da minha roda,*
> *E para dar por toda a parte calor igual,*
> *Demasiado perto de terra e céu não subas nem baixes.*
> *Porque, subindo demasiado, o céu queimarás.*
> *E, descendo muito baixo, a terra destruirás.*
> *Mas se pelo meio o teu caminho ficar,*
> *A viagem é mais unida e a via mais segura*[1]*".*

A rosa representa então, só por si, a ação do fogo e a sua duração. É por isso que os decoradores medievais procuraram traduzir nas suas rosáceas os movimentos da matéria excitada pelo fogo elementar, tal como se pode ver no portal norte da catedral de Chartres, nas rosáceas de Toul (Saint Gengoult), de Saint-

[1] De Nuysement, *Poème phiosophic de Ia Vérité de Ia Phisique Mineralle*, in *Traittez de l'Harmonie et Constitution generalle du Vray Sel*. Paris, Périer et Buisard, 1620 e 1621, pág. 254.

Antoine de Compiègne etc. Na arquitetura dos séculos XIV e XV, a preponderância do símbolo ígneo, que caracteriza nitidamente o último período da arte medieval, fez dar ao estilo dessa época o nome de *gótico flamejante*.

Certas rosas, emblemáticas do composto, têm um sentido particular que sublinha mais as propriedades dessa *substância que o Criador assinou* com a sua própria mão. Este *sinal mágico* revela ao artista que seguiu o bom caminho e que a mistura filosofal foi preparada *canonicamente*. É uma figura radiada com seis pontas (*digamma*), chamada *Estrela dos Magos*, que radia à superfície do composto, ou seja, sobre a manjedoura onde Jesus, o *Menino Rei*, repousa.

Entre os edifícios que nos oferecem rosáceas estreladas de seis pétalas — reprodução do tradicional Selo-de-Salomão[2] — citemos a catedral de Saint-Jean e a igreja de Saint-Bonaventure de Lyon (rosáceas dos portais); a igreja de Saint-Gengoult, em Toul; as duas rosá ceas de Saint-Vulfran d'Abbeville; o portal da Calenda na catedral de Rouen; a esplêndida rosa azul da Sainte-Chapelle etc.

Sendo este *signo* do mais alto interesse para o alquimista — não se trata do astro que o guia e lhe anuncia o nascimento do Salvador? — reunimos aqui, de bom grado, certos textos que relatam, descrevem, explicam a sua aparição. Deixaremos ao leitor o cuidado de estabelecer todas as aproximações úteis, de coordenar as versões, de isolar a verdade positiva, combinada com a alegoria lendária nestes fragmentos enigmáticos.

VII

[2] A convalária poligonada, vulgarmente *Selo-de-Salomão*, deve o seu nome ao seu caule cuja seção é estrelada como o sinal mágico atribuído ao rei dos Israelitas, filho de David.

Varrão, nas suas *Antiquitates rerum humanaram*, recorda a lenda de Enéias salvando o pai e os seus penates das *chamas de Tróia* e chegando, após longas peregrinações, aos campos de *Laurente*[1], termo da sua viagem. Apresenta as seguintes razões:

> *Ex quo de Troja est egressus Æneas, Veneris eum per diem quotidie stellam vidisse, donec ad agrum Laurentum veniret, in quo eam non vidit ulterius; qua recognovit terras esse fatoles*[2] *(Desde a sua partida de Tróia viu todos os dias e durante o dia, a estrela de Vénus, até que chegou aos campos Laurentinos, onde deixou de vê-la pelo que conheceu que eram as terras designadas pelo Destino.)*

Eis agora uma lenda extraída de uma obra que tem por título Livro de Seth[3] e que um autor do século VI relata nestes termos:

> *"Ouvi algumas pessoas falarem de uma Escritura que embora pouco certa não é contrária à fé e é, antes, agradável de ouvir. Aí se lê que existia um povo no Extremo-Oriente, à beira do Oceano, que possuía um Livro atribuído a Seth, o qual falava da aparição futura dessa estrela e dos presentes que se devia levar ao Menino, predição que era*

[1] Cabalisticamente, l'or enté, o ouro enxertado.
[2] Varro, em *Servius*, *Æneid*, t. III, pa'g. 386.
[3] *Opus imperfectum in Mattheum. Hom*. II, junto às *œuvres* de saint Jean Chrysastome. Patr. grecque, t. LVI, pág. 637,

considerada como transmitida pelas gerações dos Sábios, de pai para filho.

Escolheram doze de entre os mais sábios e mais apaixonados peles mistérios dos céus e prepararam-se para esperar essa estrela. Se algum deles morria, o seu filho ou o parente próximo que participava na mesma expectativa era escolhido para substituí-lo.

Chamavam-lhes, na sua língua, Magos, porque eles glorificavam Deus em silêncio e em voz baixa.

Todos os anos estes homens, após a colheita, subiam a um monte que na sua língua se chamava Monte da Vitória, o qual encerrava uma caverna talhada na rocha e agradável pelos regatos e pelas árvores que o rodeavam. Chegados a esse monte, lavavam-se, oravam e louvavam a Deus em silêncio durante três dias; era o que eles praticavam durante cada geração, sempre esperando que, por acaso, essa estrela de felicidade aparecesse durante a sua geração. Até que, por fim, ela apareceu sobre esse Monte da Vitória sob a forma de uma criança e figurando uma crus; ela falou-lhes, instruiu-os e ordenou-lhes que partissem para a Judéia.

A estrela precedeu-os, assim, durante dois anos e nem o pão nem a água faltaram nas suas marchas. O que eles fizeram a seguir é resumidamente narrado no Evangelho".

A forma da estrela seria diferente, segundo esta outra lenda, de época desconhecida[1]:

> *"Durante a viagem, que durou treze dias, os Magos não repousaram nem tomaram alimento; a necessidade não se faz sentir e este período pareceu-lhes não durar mais do que um dia. Quanto mais se aproximavam de Belém, mais a estrela brilhava; tinha a forma de uma águia voando através dos ares e agitando as asas; por cima era uma cruz".*

A lenda seguinte, que tem por título *Das coisas que aconteceram na Pérsia, aquando do nascimento de Cristo*, é atribuída a Júlio Africano, cronista do séc. III, embora não se saiba a que época pertence realmente[2]:

> *"A cena passa-se na Pérsia, num templo de Juno (Ηρηζ), construído por Ciro. Um sacerdote anuncia que Juno concebeu. — Todas as estátuas dos deuses dançam e cantam quando ouvem esta notícia. — Uma estrela desce e anuncia o nascimento de um Menino Princípio e Fim. — Todas as estátuas baixam o rosto para o solo. — Os Magos anunciam que essa Criança nasceu em Belém e aconselham ao rei que envie embaixador. — Então aparece Baco (Διονυσοζ), que prediz que esse Menino expulsará todos os falsos deuses. — Partida dos Magos, guiados pela Estrela. Chegados a Jerusalém, anunciam aos sacerdotes o nascimento do*

[1] *Apocryphes*, t. II, pág. 469.
[2] *Julius Africanus*, em *Patr. grecque*, t. X, págs. 97 e 107.

*Messias. — Em Belém saúdam Maria, fazem pintar, por um escravo hábil, o seu retrato com o Menino e colocam-no no seu templo principal, com esta inscrição: A Júpiter Mitra (**Διι Ηλιω**, — ao deus sol), ao Deus grande, ao Rei Jesus, o império dos Persas faz esta dedicatória*".

"A luz desta estrela, escreve Santo Inácio[1]*, ultrapassava a de todas as outras; o seu brilho era inefável e a novidade fazia com que aqueles que a olhavam ficassem espantados. O sol, a lua e os outros astros formavam o coro dessa estrela".*

Huginus de Barma, na *Prática*[2], da sua obra emprega os mesmos termos para exprimir a matéria da Grande Obra, sobre a qual a estrela aparece: "*Tomai terra verdadeira, diz ele, bem impregnada dos raios do sol, da lua e dos outros astros*".

No século IV, o filósofo Calcidius que, como diz Mullachius, o último dos seus editores, professava que era necessário adorar os deuses da Grécia, os deuses de Roma e os deuses estrangeiros, conservou a menção da estrela dos Magos e a explicação que os sábios dela davam. Depois de ter falado de uma estrela chamada *Ahc* pelos Egípcios e que anuncia desgraças, acrescenta:

"Há uma outra história mais santa e mais venerável que atesta que, pelo nascer de uma certa estrela foram

[1] Epístola aos Efésios, c. XIX.
[2] Huginus de Barma. *Le Règne de Saturne changé eu Siècle d'Or*, Paris, Derieu, 1780.

anunciadas, não doenças e mortes, mas a vinda de um Deus venerável para a graça da conversação com o homem e para vantagem das coisas mortais. Os mais sábios dos Caldeus, tendo visto essa estrela quando viajavam de noite, e sendo homens perfeitamente exercitados na contemplação das coisas celestes, procuraram, segundo se conta, o nascimento recente de um Deus e, tendo encontrado a majestade desse Menino, renderam--lhe as homenagens que convinham a um tão grande Deus. O que conheceis muito melhor do que outros[1]*".*

Diodoro de Tarso[2] mostra-se ainda mais positivo quando afirma que "*essa estrela não era uma dessas que povoam o céu, mas uma certa virtude ou força (δυναμιζ) urano-diurna (θειοτερα), que tomou a forma de um astro para anunciar o nascimento do Senhor de toda a gente*".

Evangelho segundo S. Lucas, II, v. 1 a 7: "*Ora, naquela mesma região havia uns pastores que vigiavam e se revezavam entre si nas vigílias da noite para guardarem os seus rebanhos. Eis que apareceu junto deles um Anjo do Senhor e uma luz divina os cercou e sentiram grande temor. O anjo, porém, disse-lhes:*

— Não receeis porque vos venho anunciar a Boa Nova que trará uma grande alegria a todo o povo. É que hoje

[1] Calcidius, *Comm*. in *Timaeum PLatonis*, c. 125; em *Frag. philosophorum graecorum* de Didot, t, II, pág. 210. — É evidente que Calcidius se dirige a um iniciado.
[2] Diodoro de Tarso, *Do Destino*, em Photius, cod. 233; Patr. grecque, t. CIII, pág. 878.

vos nasceu na cidade de David um Salvador que é o Cristo-Senhor; e este é o sinal que vos fará reconhecê-lo: encontrareis um Menino envolto em panos e deitado numa manjedoura.

No mesmo instante juntou-se ao Anjo uma multidão da milícia celeste que louvava a Deus e dizia: Glória a Deus no mais alto dos céus e paz na terra aos homens de boa vontade".

Evangelho segundo S. Mateus, II, v. 1 a 11:

"*Tendo pois nascido Jesus em Belém de Judá, no tempo do rei Herodes, eis que do Oriente uns magos vieram a Jerusalém, dizendo: Onde está Aquele que nasceu, rei dos Judeus, pois vimos a sua estrela no Oriente e viemos adorá-lo?*

... Então Herodes, tendo chamado secretamente os Magos, inquiriu deles, com todo o cuidado, acerca do tempo em que a estrela lhes tinha aparecido e enviando-os a Belém disse-lhes:

— Ide e informai-vos bem que Menino é esse e depois que o houverdes achado vinde dizer-mo para que eu possa também ir adorá-lo.

Eles, tendo ouvido as palavras do rei, partiram e logo a estrela que tinham visto no Oriente lhes apareceu, indo adiante deles, até que chegou a se deteve sobre o lugar onde estava o Menino.

Quando eles viram a estrela foi grande a sua alegria e, entrando na casa, encontraram o Menino com Maria, sua Mãe e, prostrando-se, adoraram-no; depois, abrindo os seus tesouros, ofereceram-lhe presentes: ouro, incenso e mirra".

A propósito de fatos tão estranhos, e diante da impossibilidade de lhes atribuir a causa a algum fenômeno celeste, A. Bonnetty[1], admirado com o mistério que envolve estas narrativas, pergunta:

"— Quem são estes Magos e que devemos pensar dessa estrela? É o que se perguntam, neste momento, os críticos racionalistas e outros. É difícil responder a estas questões, porque o Racionalismo e o Ontologismo antigos e modernos, recolhendo todos os seus conhecimentos em si mesmos, fizeram esquecer todos os meios pelos quais os antigos povos do Oriente conservavam as tradições primitivas".

Encontramos a primeira menção da estrela na boca de Balaam. Este, que teria nascido na cidade de Pethor, no Eufrates, vivia, diz-se, cerca do ano 1477 a.C, no meio do império assírio ainda nos seus começos. Profeta ou Mago na Mesopotâmia, Balaam exclama:

"— Como poderei maldizer aquele que o seu Deus não maldiz? Então como ameaçarei aquele que Jeová não ameaça? Escutai!... Vejo-a, mas não agora; contemplo-a, mas

[1] A. Bonnetty, *Documents historiques sur la Religion des Romains*, t. II, pág. 564.

não de perto... Uma estrela nasce de Jacob e o cetro sai de Israel" (Num., XXIV, 47).

Na iconografia simbólica, a estrela designa tanto a concepção como o nascimento. A Virgem é muitas vezes representada nimbada de estrelas. A de Larmor (Morbihan), que faz parte de um belo trítico interpretando a morte de Cristo e o sofrimento de Maria, — *Mater dolorosa* — onde se pode notar no céu da composição central o sol, a lua, as estrelas e o manto de íris, tem na mão direita uma grande estrela — *maris stella* — epíteto dado à Virgem num hino católico.

G. J. Witkowski[1] descreve-nos um vitral muito curioso que se encontrava perto da sacristia, na antiga igreja de Sain-Jean, em Rouen, hoje destruída. Esse vitral representava a "*Concepção de S. Romano*".

"Seu pai, Bento, conselheiro de Clotário II, e sua mãe, Felicidade, estavam deitados num leito, inteiramente nus, segundo o costume que durou até meados do séc. XVI. A concepção estava figurada por uma estrela que brilhava sobre a coberta, em contacto com o ventre da mulher... As cercaduras desse vitral, já singular pelo seu motivo principal, estavam ornadas de medalhões em que se distinguiam, não sem surpresa, as figuras de Marte, Júpiter, Vênus etc., e para que não houvesse dúvidas acerca da sua identidade, a figura de cada deidade estava acompanhada pelo seu nome".

[1] G. J. Witkowski, *Vart profane à l'Église*. France. Paris, Schemit, 1908, pág. 382.

VIII

Tal como a alma humana possui as suas sinuosidades secretas, também a catedral tem os seus corredores escondidos. O seu conjunto, que se estende sob o solo da igreja, constitui a cripta (do grego *Κρυπτρζ* escondido).

Nesse lugar baixo, úmido e frio, o observador tem uma sensação rara e que impõe o silêncio: a do poder unido às trevas. Estamos aqui no asilo dos mortos, como na basílica de Saint-Denis, necrópole dos ilustres, como nas Catacumbas romanas, cemitério dos cristãos. Lages de pedra, mausoléus de mármore, sepulcros, ruínas históricas, fragmentos do passado. Um silêncio lúgubre e pesado entre os espaços abobadados. Os mil ruídos do exterior, esses vãos ecos do mundo, não chegam até nós. Iremos desembocar nas cavernas dos ciclopes? Estamos no limiar de um inferno dantesco ou sob as galerias subterrâneas, tão acolhedoras, tão hospitaleiras, dos primeiros mártires? — Tudo é mistério, angústia e temor neste antro escuro...

À nossa volta, numerosas colunas, enormes, maciças, por vezes emparelhadas, erguidas sobre as suas bases largas e chanfradas. Capitéis curtos, pouco salientes, sóbrios, atarracados. Formas rudes e sumidas em que a elegância e a riqueza cedem lugar à solidez. Músculos fortes, contraídos sob o esforço, que partilham sem desfalecer o peso formidável do edifício inteiro. Vontade nocturna, muda, rígida, tensa numa resistência perpétua ao esmagamento. Força material que o construtor soube ordenar e repartir, dando a todos estes membros o aspecto arcaico de um rebanho de paquidermes fósseis, soldados uns aos outros, arredondando os dorsos ossudos, contraindo os ventres petrificados sob o peso de uma carga excessiva. Força real, mas oculta, que se exerce em segredo, se desenvolve na sombra, age sem tréguas nas profundezas dos subterrâneos da obra.

Tal é a impressão dominante que sente o visitante ao percorrer as galerias das criptas góticas.

Outrora, as câmaras subterrâneas dos templos serviam de moradas às estátuas de Ísis, que se transformaram, quando se introduziu o Cristianismo na Gália, nessas *Virgens Negras* que o povo dos nossos dias rodeia de uma veneração muito particular. O seu simbolismo é, aliás, idêntico; umas e outras mostram, no seu pedestal, a famosa inscrição: *Virgini pariturae, à Virgem que deve parir*. Ch. Bigarne[1] fala-nos de várias estátuas de Ísis designadas pelo mesmo vocábulo. "*Já, diz o erudito Pierre Dujols na sua* ***Bibliographie générale de l'Occulte****, o sábio Elias Schadius tinha assinalado no seu livro* ***De dictis Germanicis*** *uma inscrição análoga:* ***Isidi, seu Virgini ex qua filius prodituru est***[2]*. Estes ícones não teriam então o sentido cristão que lhes é atribuído pelo menos exotericamente. Ísis, antes da concepção, é, diz Bigarne, na teogonia astronômica, o atributo da Virgem que vários monumentos muito anteriores ao Cristianismo designam sob o nome de* ***Virgo paritura****, ou seja, a* ***terra antes da sua fecundação*** *e que os raios do sol hão de em breve animar. É também a mãe dos deuses, como atesta uma pedra de Die:* ***Matri Deum magnae ideae***". Não se pode definir melhor o sentido esotérico das nossas *Virgens negras*. Elas representam, na simbólica, a terra primitiva, a que o artista deve escolher para objeto da sua grande obra. É a matéria--prima no estado mineral, tal como sai dos jazigos metalíferos, profundamente enterrada sob a massa rochosa.

É, dizem-nos os textos, "*uma substância negra, pesada, quebradiça, friável, que tem o aspecto de uma pedra e que se pode triturar como uma pedra*". Parece, portanto, natural que o hieróglifo humanizado deste mineral possua a sua

[1] Ch. Bigarne, *Considérations sur le Culte d'Ísis chez les Eduens*. Beaune, 1862.
[2] A Ísis, ou à Virgem de quem o Filho nascerá.

cor específica e que se lhe destinem como morada os lugares subterrâneos dos templos.

Nos nossos dias, as Virgens negras são pouco numerosas. Citaremos algumas que gozam de grande celebridade. A catedral de Chartres é a mais rica nesse aspecto: possui duas; uma, designada pelo vocábulo expressivo de *Notre-Dame-sous-Terre*, na cripta, está sentada num trono, cujo pedestal mostra a inscrição que indicamos: *Virgini pariturae*; a outra, exterior, chamada *Notre-Dame-du-Pilier*, ocupa o centro de um nicho de "*ex-votos*" com a forma de corações inflamados. Esta última, diz-nos Witkowski, é objeto de devoção de grande número de peregrinos. "*Primitivamente, acrescenta este autor, a coluna de pedra que lhe serve de suporte estava 'gasta' pelas línguas e pelos dentes dos seus fogosos adoradores, como o pé de S. Pedro em Roma ou o joelho de Hércules, que os pagãos adoravam na Sicília; mas, para preservá-la dos beijos demasiado ardentes foi coberta com madeira, em 1831*". Com a sua Virgem subterrânea, Chartres passa por ser o mais antigo lugar de peregrinação. Ao princípio, havia apenas uma antiga estatueta de Ísis "*esculpida antes de Jesus Cristo*", como contam antigos cronistas locais. Entretanto, a nossa imagem atual data apenas do final do século XVIII, tendo a da deusa Ísis sido destruída numa época desconhecida e substituída por uma estátua de madeira, com o Menino sentado nos joelhos, a qual foi queimada em 1793.

Quanto à *Virgem negra de Notre-Dame du Puy* — cujos membros estão escondidos — apresenta a forma de um triângulo, devido ao manto que a cinge no pescoço e se alarga, sem uma dobra, até aos pés. O tecido está decorado de cepas de vinha e de espigas de trigo — alegóricas do pão e do vinho eucarísticos — e, à

altura do umbigo, aparece a cabeça do Menino, tão suntuosamente coroada como a de sua mãe.

Notre-Dame-de-Confession, célebre *Virgem negra das criptas de Saint-Victor*, em Marselha, oferece-nos um belo exemplar de estatuária antiga, esbelta, grande e carnuda. Esta figura, plena de nobreza, tem um cetro na mão direita e a fronte cingida por uma coroa de triplo florão (grav. I).

Notre-Dame de Rocamadour, termo de uma famosa peregrinação, já freqüentada no ano de 1166, é uma madona miraculosa cuja tradição faz remontar a origem ao judeu Zaqueu, chefe dos publicanos de Jerico e que domina o altar da capela da Virgem, construída em 1479. É uma estatueta de madeira, enegrecida pelo tempo, envolta num manto de lâminas de prata que protege a imagem carcomida. "*A fama de Rocamadour remonta ao lendário eremita, Santo Amador ou Amadour, que esculpiu uma estatueta da Virgem, de madeira, à qual foram atribuídos numerosos milagres. Conta-se que Amador era o pseudônimo do publicano Zaqueu, convertido por Jesus Cristo; tendo vindo para a Gália, teria propagado o culto da Virgem, que é muito antigo em Rocamadour; no entanto, a grande voga da peregrinação data somente do século XII*[1]".

Em Vichy, a *Virgem negra* da igreja de *Saint-Blaise* é venerada desde "*a mais remota antigüidade*", como dizia já Antoine Gravier, sacerdote comunalista do século XVII. Os arqueólogos datam esta escultura do século XIV e como a igreja de *Saint-Blaise*, onde se encontra, só foi construída, nas suas partes mais antigas, no século XV, o abade Allot, que chama a atenção para esta estátua, pensa que ela figurava outrora ria capela de Saint-Nicolas, fundada em 1372 por Guillaume de Hames.

[1] La Grande Encyclopédie, t. XXVIII, pág. 761.

A *igreja de Guéodet, chamada ainda Notre-Dame-de-la-Cité*, em Quimper, possui também uma *Virgem negra*.

Camille Flammarion[1] fala-nos de uma estátua análoga que viu nas caves do Observatório, em 24 de Setembro de 1871, dois séculos após a primeira observação termométrica que aí foi feita em 1671.

> *"O colossal edifício de Luís XIV, escreve ele, que eleva a balaustrada do seu terraço a vinte e oito metros acima do solo, assenta em alicerces que têm a mesma profundidade: vinte e oito metros. No ângulo de uma das galerias subterrâneas, nota-se uma estatueta da Virgem aí colocada nesse mesmo ano de 1671 e que versos gravados a seus pés invocam sob o nome de* ***Nostre-Dame de dessoubs terre****".*

Esta Virgem parisiense, pouco conhecida, que personifica na capital o misterioso tema de Hermes, parece ser uma réplica da de Chartres, a *benoiste Dame souterraine*.

Um pormenor ainda, útil para o hermetista: no cerimonial prescrito para as procissões de Virgens negras só se queimavam círios de cor verde.

Quanto às estatuetas de Ísis — falamos daquelas que escaparam à Cristianização — são ainda mais raras do que as Virgens negras. Talvez conviesse procurar a causa na grande antigüidade desses ícones. Witkowski[1] refere uma que se encontrava na catedral de Saint-Etienne, em Metz.

---

[1] Camille Flammarion, *L'Atmosphère*. Paris, Hachette, 1888, pág. 362.
[1] Cf. *L'Art profane à ,l'Église*. Etranger. Op. Cit., pág. 26.

> "*Esta figura de pedra de Ísis, escreve o autor, medindo 0,43 m de altura por 0,29 m de largura, provinha do velho claustro. O alto relevo sobressaía 0,18 m do fundo; representava um busto nu de mulher mas tão magro que, para nos servirmos de uma imagem do abade Brantôme, 'somente se via o arcabouço'; a cabeça estava coberta com um véu. Dois seios secos pendiam no seu peito como os das Dianas de Éfeso.*
>
> *A pele estava colorida de vermelho e as roupagens de negro... Estátuas análogas existiam em Saint-Germain-des-Prés e em Saint-Etienne de Lyon*".

Em todo o caso, o que nos interessa é que o culto de Ísis, a Ceres egípcia, era muito misterioso. Sabemos apenas que todos os anos se festejava solenemente a deusa na cidade de Busiris e que se lhe sacrificava um boi.

> *"Após os sacrifícios, diz Heródoto, os homens e as mulheres, em número de vários milhares, flagelam-se com pancadas. Por que deus se golpeiam, creio que seria uma impiedade da minha parte dizê-lo".*

Os gregos, tal como os egípcios, guardavam silêncio absoluto acerca dos mistérios do culto de Ceres e os historiadores nada nos ensinaram que possa satisfazer a nossa curiosidade. *A revelação aos profanos do segredo dessas práticas era punida com a morte*. Considerava-se mesmo como crime dar ouvidos à

sua divulgação. A entrada do templo de Ceres, a exemplo dos santuários egípcios de ísis, era rigorosamente interdita a todos os que não tivessem recebido a iniciação. No entanto, as informações que nos foram transmitidas acerca da hierarquia dos grandes sacerdotes autorizam-nos a pensar que os mistérios de Ceres deviam ser da mesma ordem que os da Ciência Hermética. Com efeito, sabemos que os ministros do culto se dividiam em quatro graus: o *Hierofante*, encarregado de instruir os neófitos; o *Porta-archote*, que representava *o Sol*; o *Arauto*, que representava *Mercúrio*; o *Ministro do Altar*, que representava a *Lua*. Em Roma, as *Cereálias* celebravam-se a 12 de Abril e duravam oito dias. Nas procissões levava-se um *ovo*, símbolo do mundo, e sacrificavam-se porcos.

Dissemos atrás que uma pedra de Die representando Ísis a designava como mãe dos deuses. O mesmo epíteto se aplicava a Rea, ou Cibele. As duas divindades revelam-se, assim, parentes próximas e nós inclinar-nos-íamos a considerá-las apenas como expressões diferentes de um único e mesmo princípio. Charles Vincens confirma esta opinião pela descrição que dá de um baixo-relevo figurando Cibele, visto durante séculos no exterior da igreja paroquial de Pennes (Bouches-du-Rhône), com a sua inscrição: *Matri Deum*.

"*Esta curiosa peça, diz-nos ele, desapareceu apenas por volta de 1610 mas existe uma gravura no Recueil de Grosson* (pág. 20)". Singular analogia hermética: Cibele era adorada em Pessinonte, na Frígia, sob a forma de uma *pedra negra* que diziam caída do céu. Fídias representa a deusa sentada num trono, entre *dois leões*, tendo na cabeça uma coroa mural da qual desce um véu. Por vezes representam-na com uma *chave* e *parecendo afastar o seu véu*. Ísis, Ceres, Cibele, três cabeças sob o mesmo véu.

IX

Terminados estes preliminares, devemos agora começar o estudo hermético da catedral e, para limitar as nossas investigações, tomaremos como exemplo o templo cristão da capital, Notre-Dame de Paris.

A nossa tarefa é na verdade difícil. Já não vivemos no tempo de messire Bernardo, conde de Treviso, de Zachaire ou de Plamel. Os séculos deixaram a sua marca profunda na fachada do edifício, as intempéries sulcaram-no de grandes rugas, mas os estragos do tempo pouco contam em relação aos que os furores humanos aí praticaram. As revoluções deixaram ali os seus traços, lamentável testemunho da cólera plebéia; o vandalismo, inimigo do belo, saciou o seu ódio com horríveis mutilações e os próprios restauradores, embora com as melhores intenções, nem sempre souberam respeitar o que os iconoclastas tinham poupado.

Notre-Dame de Paris elevava outrora a sua majestade sobre uma escadaria de onze degraus. Apenas isolada, por um estreito pátio, das casas de madeira, das empenas pontiagudas e escalonadas em galerias, ganhava em ousadia, em elegância, o que perdia em massa. Hoje, e graças ao recuo, parece bastante mais maciça porque está mais afastada e porque os seus pórticos, pilares e contrafortes assentam diretamente no chão; a sucessiva acumulação de terra foi cobrindo, pouco a pouco, os degraus e acabou por absorvê-los até ao último.

No meio do espaço limitado, de um lado pela imponente basílica e de outro pela pitoresca aglomeração dos pequenos edifícios guarnecidos de agulhas, botaréus e cataventos, com as suas lojas pintadas, as suas traves esculpidas, os seus letreiros burlescos, com as esquinas escavadas por nichos ornados de madonas ou de santos, flanqueados de torres pequenas, de torres de vigia, de seteiras, no meio deste espaço, dizíamos, erguia-se uma estátua de pedra, alta e

estreita, que sustinha um livro numa das mãos e uma serpente na outra. Esta estátua fazia corpo com uma fonte monumental onde se lia este dístico:

Que sitis, huc tendas: desunt si forte liquores,
Pergredere, aeternas diva paravit aquas.
Tu que tens sede, vem aqui: se por acaso as ondas faltarem,
a Deusa preparou progressivamente as águas eternas.

O povo chamava-lhe ora *Monsieur Legris*, ora *Vendedor de Fogo*, *Grande Jejuador ou Jejuador de Notre-Dame*.

Muitas interpretações foram apresentadas para estas estranhas expressões, aplicadas pelo vulgo a uma imagem que os arqueólogos não puderam identificar. A melhor explicação é a que nos fornece Amédée de Ponthieu[1] e parece-nos tanto mais digna de interesse quanto o autor, que não era hermetista, julga imparcialmente e sem idéias preconcebidas:

"Diante deste templo, diz-nos ele, referindo-se a Notre-Dame, erguia-se um ***monólito sagrado*** *que o tempo tinha tornado informe. Os antigos chamavam-lhe Febígeno[2], filho de Apoio; o povo, mais tarde, chamou-lhe* ***Maitre Pierre*** *querendo dizer* ***pedra mestra, pedra do poder***[3]*; chamava-se*

[1] Amédée de Ponthieu, *Legendes du Vieux Paris*. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867, pág. 91.
[2] Engendrado pelo sol ou pelo ouro.
[3] É a pedra angular de que falamos.

*também messire **Legris** numa época em que **gris** significava fogo e, especialmente, **feu grisou**, fogo fátuo...*

*Segundo uns, estes traços informes lembravam os de Esculápio, ou de **Mercúrio**, ou do deus **Terme**[4]; segundo outros, os de Archambaud, prefeito do palácio de Clóvis II, que tinha dado o terreno sobre o qual o Hôtel-Dieu estava construído; outros viam nele os traços de Guillaume de Paris, que o havia erigido ao mesmo tempo que o portal de Notre-Dame; o abade Leboeuf via nele a figura de Jesus Cristo; outros, a de Santa Genoveva, padroeira de Paris.*

Esta pedra foi retirada em 1748, quando se aumentou a praça do Parvis-de-Notre-Dame".

Pela mesma época, o capítulo de Notre-Dame recebeu ordem de suprimir a estátua de S. Cristóvão. O colosso, pintado de cinzento, estava adossado ao primeiro pilar da direita, ao entrar-se na nave. Tinha sido erguido em 1413, por Antoine des Essarts, camareiro do rei Carlos VI. Quiseram retirá-lo em 1772 mas Christophe de Beaumont, então arcebispo de Paris, opôs-se formalmente. Só depois da sua morte, em 1781, foi arrastado para fora da metrópole e quebrado. Notre-Dame de Amiens possui ainda o bom gigante cristão, portador do Menino Jesus, mas só escapou à destruição pelo facto de fazer corpo com a parede: é uma escultura em baixo relevo. A catedral de Sevilha conserva também um S. Cristóvão colossal e pintado a fresco. O da igreja de Saint-Jacques-la-Boucherie desapareceu

[4] Os Termes eram bustos de Hermes (Mercúrio).

com o edifício e a bela estátua da catedral de Auxerre, que datava de 1539, foi destruída por ordem oficial em 1768, alguns anos somente antes da de Paris.

É evidente que para motivar tais atos eram necessárias poderosas razões. Embora nos pareçam injustificadas, encontramos, no entanto, a sua causa na expressão simbólica extraída da lenda e condensada — demasiado claramente, sem dúvida — pela imagem. S. Cristóvão, cujo nome primitivo, *Offerus*, nos é revelado por Jacques de Voragine, significa, para a massa, o que *transporta* Cristo (do grego ***Χριστοφορος***); mas a cabala fonética descobre um outro sentido, adequado e conforme à doutrina hermética. Diz-se Cristóvão em vez de *Crisofo*, o que *transporta o ouro* (gr. ***Χρυσοφορος***). A partir daí, compreende-se melhor a alta importância do símbolo, tão eloqüente, de S. Cristóvão. É o hieróglifo do *enxofre solar* (Jesus) ou do *ouro nascente*, levantado sobre as ondas mercuriais e elevado, seguidamente, pela energia própria desse Mercúrio, ao grau de poder que o Elixir possui. Segundo Aristóteles, o Mercúrio tem como cor emblemática o *cinzento* ou o *violeta*, o que basta para explicar a razão por que as estátuas de S. Cristóvão estavam revestidas de uma capa da mesma cor. Certo número de velhas gravuras conservadas no Gabinete das Estampas da Biblioteca Nacional e representando o colosso foram executadas com traço simples e com tinta *bistre*. A mais antiga data de 1418.

Em Rocamadour(Lot) vê-se ainda uma gigantesca estátua de S. Cristóvão, elevada sobre o planalto Saint-Michel que precede a igreja. Ao lado, nota-se um velho *cofre ferrado* sobre o qual se encontra, cravado na rocha e preso por uma cadeia, um tosco fragmento de espada. A lenda afirma que este fragmento pertenceu à famosa *Durandal*, a espada que o paladino Roland quebrou ao abrir a brecha de Roncevaux. Seja como for, a verdade que se desprende destes atributos

é muito transparente. A espada que abre o rochedo, a vara de Moisés que faz jorrar a água da pedra de Horeb, o cetro da deusa Rea com o qual golpeia o monte Dyndimus, a lança de Atalante, são um único e mesmo hieróglifo dessa matéria escondida dos Filósofos, de que S. Cristóvão indica a natureza e o cofre ferrado o resultado.

Lamentamos não poder dizer mais acerca do magnífico emblema que tinha o primeiro lugar reservado nas basílicas ogivais. Não nos resta descrição precisa e pormenorizada destas grandes figuras, grupos admiráveis pelo seu ensinamento mas que uma época superficial e decadente fez desaparecer sem ter a desculpa de uma indiscutível necessidade.

O século XVIII, reino da aristocracia e do belo espírito, dos abades da corte, das marquesas empoadas, dos gentis-homens de peruca, tempo abençoado dos mestres de dança, dos madrigais e das pastoras de Watteau, o século brilhante e perverso, frívolo e amaneirado que deveria afogar-se em sangue, foi particularmente nefasto para as obras góticas.

Arrastados pela grande corrente de decadência que tomou, sob Francisco I, o nome paradoxal de Renascimento, incapazes de um esforço equivalente ao dos seus antepassados, completamente ignorantes da simbólica medieval, os artistas aplicaram-se a reproduzir obras bastardas, sem gosto, sem caráter, sem pensamento esotérico, mais do que a prosseguir e a aperfeiçoar a admirável e sã criação francesa.

Arquitetos, pintores, escultores, preferindo a sua própria glória à da Arte, dedicaram-se aos modelos antigos imitados em Itália.

Os construtores da Idade Média tinham como apanágio a fé e a modéstia. Artesãos anônimos de puras obras-primas, construíram para a Verdade, para a

afirmação do seu ideal, para a propagação e a nobreza da sua ciência. Os do Renascimento, preocupados sobretudo com a sua personalidade, ciosos do seu valor, construíram para a posteridade do seu nome. A Idade Média deveu o seu esplendor à originalidade das suas criações; o Renascimento deveu a sua fama à fidelidade servil das suas cópias. Aqui, um pensamento; ali, uma moda. De um lado, o gênio; do outro, o talento. Na obra gótica, a construção permanece submetida à Idéia; na obra renascentista, domina-a e apaga-a. Uma fala ao coração, ao cérebro, à alma: é o triunfo do espírito; a outra dirige-se aos sentidos: é a glorificação da matéria. Do século XII ao século XV, pobreza de meios mas riqueza de expressão; a partir do século XVI, beleza plástica, mediocridade de invenção. Os mestres medievais souberam animar o calcário vulgar; os artistas do Renascimento deixaram o mármore inerte e frio.

É o antagonismo desses dois períodos, nascidos de conceitos opostos, que explica o desprezo do Renascimento e a sua profunda repugnância por tudo o que era gótico.

Tal estado de espírito devia ser fatal à obra da Idade Média; e é a ele que, efetivamente, devemos atribuir as inúmeras mutilações que hoje deploramos.

PARIS

I

A catedral de Paris, tal como a maior parte das basílicas metropolitanas, está colocada sob a invocação da bendita Virgem Maria ou Virgem Mãe. Em França, o povo chama a estas igrejas *Notre-Dame*. Na Sicília, têm um nome ainda mais expressivo, o de *Matrices*. São, portanto, templos dedicados à *Mãe* (lat. *mater*, *matris*), *à Matrona*, no sentido primitivo da palavra que, por corrupção, se tornou a *Madona* (ital. *ma donna*) minha Senhora e, por extensão, Notre-Dame, Nossa Senhora.

Franqueemos a grade do pórtico e comecemos o estudo da fachada pelo grande portal, chamado pórtico central ou do Juízo.

O pilar central, que divide em dois o vão da entrada, oferece uma série de representações alegóricas das ciências medievais. Face à praça — e em lugar de honra — a alquimia aparece figurada por uma mulher cuja fronte toca as nuvens. Sentada num trono, tem na mão esquerda um cetro — insígnia de soberania — enquanto à direita sustem dois livros, um fechado (esoterismo) outro aberto (exoterismo). Mantida entre os seus joelhos, e apoiada no seu peito, ergue-se a escada dos nove degraus — *scala philosophorum* — hieróglifo da paciência que devem possuir os seus fiéis no decurso das nove operações sucessivas do labor hermético (grav. II). "*A paciência é a escada dos Filósofos, diz-nos Valois*[1]*, e a humildade é a porta do seu jardim; porque a quem perseverar sem orgulho e sem inveja, Deus fará misericórdia*".

Esse é o título do capítulo filosofal deste *mutus Liber* que o templo gótico é; o frontispício dessa Bíblia oculta de maciças folhas de pedra; a marca, o sinal da

[1] *Œuvres de Nicolas Grosparmy et Nicolas Valois*. Mss. biblioth. de l'Arsenal, n.° 2516 (166 S. A. F.), pág. 176.

Grande Obra laica na fachada da Grande Obra cristã. Não podia estar melhor situado do que no próprio umbral da entrada principal.

Assim, a catedral aparece-nos fundada na ciência alquímica, investigadora das transformações da substância original, da *Matéria elementar* (lat. *materea, raiz mater, mãe*). Porque a Virgem Mãe, despojada do seu véu simbólico, é a personificação da substância primitiva de que, para realizar os seus intuitos, o Princípio criador de tudo o que existe se serviu. Tal é o sentido, aliás muito luminoso, dessa epístola singular, lida na missa da Imaculada Conceição da Virgem, cujo texto transcrevemos:

> *"O Senhor teve-me consigo no começo das suas obras. Eu* ***existia antes que ele formasse qualquer criatura****. Eu existia desde toda a eternidade, antes que* ***a terra fosse criada****. Os abismos ainda não existiam e já eu tinha sido concebida. As fontes não tinham ainda brotado da terra; a pesada massa das montanhas ainda não tinha sido formada; fui concebida antes das colinas. Ele não tinha criado nem a terra, nem os rios, nem consolidado o mundo nos seus pólos. Quando ele preparava os Céus já eu estava presente; quando ele limitava os abismos e prescrevia uma lei inviolável; quando consolidava o ar acima da terra; quando dava o equilíbrio às águas das fontes; quando encerrava o mar nos seus limites e impunha uma lei às águas para que elas não passassem além das suas marcas; quando ele lançava os fundamentos da terra,* ***eu estava com ele*** *e regulava todas as coisas".*

Trata-se, visivelmente, da própria essência das coisas. E, com efeito, as Litanias ensinam-nos que a Virgem é o *Vaso que contém o Espírito das coisas*: *Vas spirituale*. "*Sobre uma mesa, à altura do ombro dos Magos, diz-nos Etteilla*[3]*, estavam, de um lado, um livro ou uma série de folhas ou lâminas de ouro (o livro de Thot) e, do outro lado, um* ***vaso cheio de um licor*** *celeste-astral, composto de um terço de mel selvagem, uma parte de água terrestre e uma parte de água celeste... O segredo, o mistério estava pois no vaso*".

Esta Virgem singular — *Virgo singularis*, como a designa expressamente a Igreja — é, além do mais, glorificada com epítetos que denotam bem a sua origem positiva. Não a chamam também a *Palmeira da Paciência* (*Palma patientiae*); *Lírio entre os espinhos*[4] *(Lilium inter spinas); Mel simbólico de Sansão; Tosão de Gedeão; Rosa Mística; Porta do Céu; Mansão de Ouro* etc.? Os mesmos textos chamam ainda a Maria *Sede da Sabedoria*, noutros termos, o *Tema da Ciência hermética*, da sapiência universal. No simbolismo dos metais planetários, é a *Lua* que recebe os raios do *Sol* e os conserva secretamente no seu seio. É a dispensadora da substância passiva que o espírito solar vem animar. Maria, Virgem e Mãe, representa portanto a forma; Elias, o Sol, Deus Pai, é o símbolo do espírito vital. Da união desses dois princípios resulta a matéria viva, submetida às vicissitudes das leis da mutação e da progressão. É então *Jesus*, o espírito encarnado, o fogo que toma corpo nas coisas tais como nós as conhecemos neste mundo:

E O VERBO SE FEZ CARNE E HABITOU ENTRE NÓS.

Por outro lado a Bíblia ensina-nos que Maria, mãe de Jesus, era descendente de Jessé. Ora a palavra hebraica *Jes* significa o fogo, o sol, a

[3] Etteilla, *Le Denier du Pauvre, em Sept nuances de l'Œuvre philosophique*, s. 1. n.d. (1786), pág. 57.
[4] É o título de célebres manuscritos alquímicos de Agrícola e de Ticinensis. Cf. bitaliot. de Rennes (159); de Bordeaux (533); de Lyon (154); de Cambrai (919).

divindade. Descender de Jessé é então ser da raça do sol, do fogo. Como a matéria tem a sua origem no *fogo solar,* como acabamos de ver, o próprio nome de Jesus aparece-nos no seu esplendor original e celeste: *fogo, sol, Deus*.

Enfim, na *Ave Regina*, a Virgem é chamada propriamente *Raiz* (*Salve, radix*) para marcar que ela é o princípio e o começo de Tudo. "*Salve, raiz, pela qual a Luz brilhou sobre o mundo*".

Estas são as reflexões sugeridas pelo expressivo baixo-relevo que acolhe o visitante sob o pórtico da basílica. A Filosofia hermética, a velha Espagíria desejam-lhe as boas-vindas na igreja gótica, o templo alquímico por excelência. Porque toda a catedral é apenas uma glorificação muda mas figurada da antiga ciência de Hermes, de que soube, aliás, conservar um dos antigos artesãos. Notre-Dame de Paris conserva efetivamente o seu alquimista.

Se, levados pela curiosidade, ou para entreter o ócio de um dia de Verão, subirdes a escada helicoidal que dá acesso às partes altas do edifício, percorrei devagar o caminho, escavado como um rego, no cimo da segunda galeria. Chegados perto do eixo médio do majestoso edifício, no ângulo reentrante da torre setentrional, encontrareis, no meio do cortejo de quimeras, o impressionante relevo de um grande velho de pedra. É ele, é o alquimista de Notre-Dame (grav. III).

Coberto com um barrete frígio, atributo do Adeptado[5], negligentemente colocado sobre a cabeleira de caracóis espessos, o sábio, envergando a leve capa

[5] O barrete frígio, que era usado pelos "*sans-culottes*" e constituía uma espécie de talismã protetor no meio das hecatombes revolucionárias, era o sinal distintivo dos Iniciados. Na análise que faz de uma obra de Lombard (de Langres) intitulada Histoire des Jacobins, depuis 1789 jusqu'à ce jour, ou État de l'Europe en Novembre 1820 (Paris, 1820), o sábio Pierre Dujols escreve que no grau de Epopta (nos Mistérios de Elêusis) "*perguntava-se ao recipiendário se sentia a força, a vontade e a abnegação necessárias para meter mãos à GRANDE OBRA. Então colocavam-lhe um barrete vermelho na cabeça, pronunciando esta fórmula: 'Cobre-te com este barrete, ele vale mais do que a coroa de um rei'. Estava-se longe de suspeitar que esta espécie de chapéu, chamado Libéria nas Mitríacas, e que distinguia outrora os escravos libertos, fosse um símbolo maçônico e o atributo supremo da Iniciação. Não devemos, portanto, admirar-nos de encontrá-lo representado nas nossas moedas e nos nossos monumentos públicos*".

do laboratório, apóia com uma mão sobre a balaustrada, enquanto com a outra acaricia a sua barba abundante e sedosa. Não medita, observa. Os olhos estão fixos, o olhar tem urna estranha acuidade. Tudo na atitude do Filósofo revela extrema emoção. A curvatura dos ombros, a projeção para a frente da cabeça e do busto traindo, com efeito, a maior surpresa. Na verdade, esta mão petrificada anima-se. Será ilusão? Dir-se-ia que a vemos tremer...

Que esplêndida figura a do velho mestre que perscruta, interroga, ansioso e atento, a evolução da vida mineral, depois contempla, enfim, deslumbrado, o prodígio que somente a sua fé lhe deixava entrever!

E como são pobres as estátuas modernas dos nossos sábios — quer fundidas em bronze, quer talhadas no mármore — em confronto com esta imagem venerável de um realismo tão poderoso na sua simplicidade!

II

O estilóbato da fachada, que se desenvolve e se estende sob os três pórticos, é inteiramente consagrado à nossa ciência; e é um verdadeiro regalo para os decifradores de enigmas herméticos este conjunto de imagens tão curiosas como instrutivas.

Ali vamos encontrar o nome lapidar do tema dos Sábios; ali assistiremos à elaboração do dissolvente secreto; ali seguiremos, a par e passo, o trabalho do Elixir, desde a sua primeira calcinação até à sua última cozedura.

Mas, a fim de conservar um método neste estudo, observaremos sempre a ordem de sucessão das figuras, indo do exterior para os batentes dos pórticos, tal como faria um crente que entrasse no santuário.

Nas faces laterais dos contrafortes que limitam o grande portal encontraremos, à altura dos olhos, dois pequenos baixos-relevos embutidos cada um numa ogiva. O do pilar esquerdo apresenta-nos o alquimista descobrindo a *Fonte misteriosa*, que o Trevisano descreve na *Parábola* final do seu livro acerca da *Filosofia natural dos metais*[6].

O artista caminhou durante muito tempo: errou pelas vias falsas e pelos caminhos duvidosos; mas a sua alegria explode finalmente! O ribeiro de *água viva* corre a seus pés; sai aos borbotões do *velho carvalho oco*[7]. O nosso Adepto atingiu o alvo. E assim, desdenhando o arco e as flechas com que, a exemplo de Cadmo, trespassou o dragão, vê ondular o límpido caudal cuja virtude dissolvente e a essência volátil lhe são confirmadas por um pássaro pousado na árvore (grav. IV).

Mas qual é essa Fonte oculta? De que natureza é esse poderoso dissolvente capaz de penetrar todos os metais — principalmente o ouro — e de realizar completamente, com a ajuda do corpo dissolvido, a grande obra? São enigmas tão profundos que fizeram desanimar considerável número de pesquisadores; todos, ou quase todos, chocaram contra este muro impenetrável, elevado pelos Filósofos para servir de muralha à sua cidadela.

A mitologia chama-lhe *Libéthra*[8] e conta-nos que era uma fonte de *Magnésia* e que tinha perto dela uma outra fonte, chamada a *Rocha*. As duas saíram de uma grande rocha cuja forma imitava o seio de uma mulher; de maneira que a *água parecia correr de dois seios como se fosse leite*. Ora, sabemos que os autores antigos chamam à matéria da Obra *nossa Magnésia* e que o licor extraído dessa magnésia recebe o nome de *Leite da Virgem*. Temos aí uma indicação. Quanto à

[6] Cf. J. Mangin de Richebourg, *Bibliothèque des Philosophes Chimiques*. Paris, 1741, t. II, tratado VII.
[7] "*Repara neste carvalho*", diz simplesmente Flamel no *Livre des Figures hiéroglyphiques*.
[8] Cf. Noël, *Dictionnaire de la Fable* Paris, Le Normant, 1801.

alegoria da mistura ou da combinação dessa água primitiva, proveniente do *Caos dos Sábios*, com uma segunda água de natureza diferente (embora do mesmo gênero), é bastante clara e suficientemente expressiva. Dessa combinação resulta uma terceira *água que não molha as mãos* e que os Filósofos chamaram quer *Mercúrio*, quer *Enxofre*, conforme tinham em vista a qualidade dessa água ou o seu aspecto físico.

No tratado do *Azoth*[9], atribuído ao célebre monge de Erfurth, Basile Valentin, e que seria antes a obra de Sênior Zadith, nota-se uma figura de madeira representando uma ninfa ou sereia coroada, nadando no mar e fazendo jorrar dos seios roliços dois jactos de leite que se misturam com as ondas.

Nos autores árabes, essa Fonte tem o nome de Holmat; explicam-nos ainda que as suas águas deram a imortalidade ao profeta Elias (*Ηλιοζ*, sol). Situam a famosa fonte no *Modhállam,* termo cuja raiz significa *Mar obscuro e tenebroso*, o que mostra bem a confusão elementar que os Sábios atribuem ao seu *Caos* ou matéria-prima.

Encontrava-se na pequena igreja de Brixen (Tirol) uma réplica pintada da fábula que acabamos de citar. Este curioso quadro, descrito por Misson e assinalado por Wítkowski[10], parece ser a versão religiosa do mesmo tema químico. "*Jesus faz jorrar, para uma grande bacia, o sangue da sua ilharga, aberta pela lança de Longino; a Virgem aperta os seus seios e o leite que deles jorra cai no mesmo recipiente. O que sobra escorre para uma segunda bacia e perde-se no fundo de um abismo de chamas, onde as almas do Purgatório, dos dois sexos, de peito descoberto, se apresentam a receber esse precioso licor que as consola e refresca*".

Por baixo dessa velha pintura lê-se uma inscrição em latim de sacristia:

[9] *Azoth ou Moyen de faire l'Or cachê des Philosophes*, por Frei Basile Valentin. Paris, Pierre Moet, 1659, pág. 51.
[10] G. J. Witkowski, *L'Art profane à l'Êglise*. Étranger, pág. 63.

"Dum fluit e Christi benedicto Vulnere sanguis,

Et dum Virgineum lac pia virgo premit,

Lac fuit et sanguis, sanguis conjungitur et lac,

Et sit Fons Vitae, Fons et Origo boni[11]*".*

Das descrições que acompanham as *Figures symboliques d'Abraham le Juif*, cujo livro, diz-se, pertenceu a Nicolas Flamel[12] e que este Adepto tinha expostas na sua oficina de escrivão, revelaremos duas que estão relacionadas com a Fonte misteriosa e com os seus componentes. Eis os textos originais dessas duas notas explicativas:

"Terceira figura — Nela está pintado e representado um jardim cercado de sebes onde há vários canteiros. Ao meio existe um ***velho carvalho oco****, ao pé do qual de um lado há um roseiral de* ***folhas de ouro*** *e de* ***rosas brancas e vermelhas*** *que rodeia o dito carvalho até ao alto, próximo dos ramos. E* ***junto do dito carvalho oco murmura uma fonte****, clara como prata, que se vai perdendo na terra; e entre os que a procuram há quatro cegos que a cavam e quatro outros que a buscam sem cavar, estando a dita fonte diante deles e não podendo encontrá-la, exceto um, que a pesa na sua mão".*

[11] "*Enquanto o sangue escorre da bendita ferida de Cristo e a santa Virgem aperta o seu seio virginal, o leite e o sangue jorram e misturam-se, e tornam-se a Fonte da Vida e o Manancial do Bem*".
[12] Recueil de Sept Figures peintes. Bibliot. do Arsenal, n.°3047 (153 S.A.F.).

É este último personagem que constitui o tema do motivo esculpido de Notre-Dame de Paris. A preparação do dissolvente em questão é relatada na explicação que acompanha a imagem seguinte:

> "*Quarta figura — Representa um campo no qual há **um rei coroado**, **vestido de vermelho**, à judeu, segurando uma espada nua; dois soldados matam os filhos de **duas mães**, que estão sentadas no chão, chorando os seus filhos; e dois outros soldados lançam o sangue numa grande cuba cheia do mesmo sangue, **onde o sol e a lua**, descendo do céu ou das nuvens, se **vêm banhar**. E são seis soldados de armadura branca e o rei é o sétimo e **sete inocentes** mortos e **duas mães**, uma **vestida de azul**, que chora, limpando o rosto com um lenço e a outra, que também chora, **vestida de vermelho***".

Assinalemos, ainda, uma figura do livro de Trismosin[13] que é mais ou menos semelhante à terceira de Abraão. Aí se vê um carvalho cuja raiz, cingida de uma coroa de ouro, dá origem ao riacho oculto que corre para o campo. Nas folhas da árvore divertem-se pássaros brancos, com exceção de um corvo que parece adormecido e que um homem pobremente vestido, subindo a uma escada, se prepara para apanhar. No primeiro plano desta cena rústica, dois sofistas, vestidos com suntuosos trajes, discutem e argumentam acerca deste ponto da ciência, sem notarem o carvalho colocado atrás deles nem verem a Fonte que corre a seus pés...

[13] Cf. Trismosin, *La Toyson d'Or*. Paris, Ch. Sevestre, 1612, pág. 52.

Digamos, enfim, que a tradição esotérica da *Fonte de Vida* ou *Fonte de Juventude* se encontra materializada nos *Poços sagrados* que na Idade Média a maior parte das igrejas góticas possuíam. Considerava-se freqüentemente que a água que deles se tirava tinha virtudes curativas e era utilizada no tratamento de certas doenças. Abbon, no seu poema sobre o cerco de Paris pelos Normandos, refere vários fatos que atestam as maravilhosas propriedades da água do poço de Saint-Germain-des-Prés, existente ao fundo do santuário da célebre abadia. De igual modo, a água do poço de Saint-Marcel, em Paris, escavado na igreja, perto da pedra tumular do venerável bispo, revelava-se, segundo Grégoire de Tours, um poderoso específico de várias doenças. Existe ainda hoje, no interior da basílica ogival de Notre-Dame de Lépine (Marne), um poço miraculoso, chamado Puits de Ia Sainte-Vierge e no meio do coro de Notre-Dame de Limoux (Aude), um poço análogo cuja água, diz-se, cura todas as doenças; possui esta inscrição:

Omnis qui bibit hanc aquam, si fidem addit, salvus erit.

Quem beber desta água, se o fizer com fé, terá saúde.

Teremos brevemente ocasião de referir-nos novamente a esta *água pontica*, a que os Filósofos deram numerosos nomes mais ou menos sugestivos.

Diante do motivo esculpido que traduz as propriedades e a natureza do agente secreto, vamos assistir, no contraforte oposto, à cocção do *composto* filosofal. O artista, desta vez, vela pelo produto do seu labor. Revestido da armadura, as pernas protegidas por grevas e o escudo no braço, o nosso cavaleiro encontra-se acampado no terraço de uma fortaleza, a julgar pelas ameias que o rodeiam. Num movimento defensivo, ameaça com a lança uma forma imprecisa (um raio de luz?

um feixe de chamas?) que infelizmente é impossível identificar, tão mutilado está o relevo. Atrás do combatente, um pequeno e bizarro edifício, formado por um envasamento circular, ameado e apoiado em quatro pilares, rematado por uma cúpula segmentada de chave esférica. Sob o arco inferior, uma massa aculeiforme e flamejante dá-nos a explicação do seu destino. Este curioso torreão, fortaleza em miniatura, é o instrumento da Grande Obra, o *Athanor*, o forno oculto das duas chamas — potencial e virtual — que todos os discípulos conhecem e que numerosas descrições e gravuras contribuíram para divulgar (grav. V).

Imediatamente acima destas figuras estão reproduzidos dois temas que parecem formar o seu complemento. Mas como o esoterismo se esconde aqui sob aparências sagradas e cenas bíblicas, evitaremos falar deles, para não incorrermos na censura de uma interpretação arbitrária. Grandes sábios, entre os mestres antigos, não tiveram receio de explicar alquimicamente as parábolas das santas Escrituras, cujo sentido tão susceptível é de diversas interpretações. A Filosofia hermética invoca freqüentemente o testemunho do Gênesis para servir de analogia ao primeiro trabalho da Obra; muitas alegorias do Velho e do Novo Testamento adquirem um relevo imprevisto ao contatarem com a alquimia. Tais precedentes deveriam, simultaneamente, encorajar-nos e servir-nos de desculpa; preferimos, no entanto, limitar-nos exclusivamente aos motivos cujo caráter profano é indiscutível, deixando aos investigadores benévolos a faculdade de exercerem a sua sagacidade sobre os restantes.

III

Os temas herméticos do estilóbato desenvolvem-se em duas fileiras sobrepostas à direita e à esquerda do pórtico. A fila inferior comporta doze

medalhões e a fila superior doze figuras. Estas últimas representam personagens sentadas em pedestais ornados de estrias de perfil ora côncavo, ora angular, e colocados no intercolúnio de arcadas trilobadas. Todas apresentam discos guarnecidos de emblemas variados, referindo-se ao labor alquímico.

Se começarmos pela fila superior, do lado esquerdo, o primeiro baixo-relevo mostra-nos a imagem do corvo, símbolo da *cor negra*. A mulher que o tem nos joelhos simboliza a *Putrefação* (grav. VI).

Que nos seja permitido determo-nos um instante sobre o hieróglifo do *Corvo*, porque ele esconde um ponto importante da nossa ciência. Exprime, efetivamente, na cocção do *Rebis filosofal*, a cor negra, primeira aparência da decomposição consecutiva à mistura perfeita das matérias do *Ovo*. É, no dizer dos Filósofos, a marca certa do futuro sucesso, o sinal evidente da preparação exata do composto. O *Corvo* é, por assim dizer, o sinal canônico da Obra, como a estrela é a assinatura do tema inicial.

Mas esta negrura que o artista aguarda com ansiedade, cuja aparição vem satisfazer os seus votos e enchê-lo de alegria, não se manifesta apenas durante a cocção. O pássaro negro aparece em diversas ocasiões e essa freqüência permite aos autores lançar a confusão na ordem das operações.

Segundo Le Breton[14], "*há* ***quatro putrefações*** *na Obra filosófica. A primeira, na primeira separação; a segunda, na primeira conjunção; a terceira, na segunda conjunção, que se faz entre a água pesada e o seu sal; a quarta, finalmente, na fixação do enxofre. Em cada uma destas putrefações produz-se a* ***negrura***".

[14] Le Breton, *Clefs de la Philosophie Spagyrique*. Paris, Jombert, 1722, pág. 282.

Tornou-se, portanto, fácil aos nossos velhos mestres cobrir o arcano com um véu espesso, misturando as qualidades específicas das diversas substâncias no decorrer das quatro operações que patenteiam a cor negra. Desta maneira, é muito trabalhoso separá-las e distinguir nitidamente o que pertence a cada uma delas.

Eis algumas citações que poderão esclarecer o investigador e permitir-lhe reconhecer o seu caminho neste tenebroso labirinto.

> "*Na segunda operação, escreve o Cavaleiro Desconhecido*[15] *o artista prudente fixa a alma geral do mundo no ouro comum e torna pura a alma terrestre e imóvel. Nessa dita operação, a putrefação, que eles chamam a* ***Cabeça do Corvo****, é muito longa. Esta é seguida de uma terceira multiplicação, juntando a matéria filosófica ou a alma geral do mundo*".

Há aqui, claramente indicadas, duas operações sucessivas, cuja primeira termina, começando a segunda após a aparição da coloração negra, o que não é o caso da cocção.

Um precioso manuscrito anônimo do século XVIII[16] fala assim dessa primeira putrefação, que não se deve confundir com as outras:

> "*Se a matéria não estiver corrompida e mortificada, diz essa obra, não podereis extrair os nossos elementos e os nossos princípios; e para vos ajudar nessa dificuldade dar-vos-*

[15] *La Nature à Découvert*, pelo Chevalier Incónnu. Aix, 1669.
[16] *La Clef du Cabinet hermétique*. Man. do séc. XVIII. Anon., s. 1. n.d.

ei sinais para a conhecerdes. Alguns Filósofos também o observaram. Morien diz: é necessário que se note ***alguma acidez*** *e que tenha um* ***odor de sepulcro****. Filaleto diz que é necessário que ela tenha a aparência de olhos de peixe, ou seja, de pequenas bolhas à superfície, e que pareça que espuma; porque é um sinal de que a matéria fermenta e borbulha. Esta fermentação é muito longa e é preciso ter grande paciência, porque se faz pelo nosso* ***fogo secreto****, que é o único agente que pode abrir, sublimar e putrificar*".

Mas de todas estas descrições as que se referem ao *Corvo* (ou cor negra) da cozedura são, de longe, as mais numerosas e as mais consultadas porque englobam todos os caracteres das outras operações.

Bernardo, o Trevisano[17] exprime-se desta maneira: "*Notai então que quando o nosso composto começa a estar embebido da nossa água permanente então todo o composto se converte numa espécie de resina fundida e fica todo enegrecido como carvão. E ao chegar a esse ponto o nosso composto é chamado* ***resina negra, sal queimado, chumbo fundido, latão não puro, Magnésia e Melro de João****. Porque nessa altura vê-se uma nuvem negra, flutuando na região média do vaso, de bela e suave maneira, ser elevada acima do vaso: e no fundo deste está a matéria fundida, semelhante a resina, que ficará totalmente dissolvida. Dessa nuvem fala Jacques do burgo S. Saturnin, dizendo: ó bendita nuvem que voas pela nossa redoma! Lá está o eclipse do sol de que fala Raymond[18]. E quando esta massa está assim enegrecida é considerada morta e privada da sua forma... Então*

[17] Bernardo, o Trevisano, *La Paro e délaissée*. Paris, Jean Sara. 1618, pág. 39.
[18] O autor, com este nome, pretende referir-se a Raymond Lulle (*Doctor Illuminatus*).

manifesta-se a umidade na cor de azougue negro e fedorento, que primeiro era seco, branco, agradavelmente perfumado, ardente, depurado de enxofre pela primeira operação e que agora é purificado por meio desta segunda operação. E deste modo é este corpo privado da sua alma, que perdeu, e do seu resplendor e da maravilhosa lucidez que anteriormente possuía e está agora negro e desfigurado... Esta massa assim negra ou enegrecida é a chave[19]*, o começo e o sinal da descoberta perfeita da maneira de operar do segundo regime da nossa pedra preciosa. Pelo que diz Hermes, ao verdes a negrura acreditai que haveis ido por boa senda e seguido o bom caminho*".

Batsdorff, pressuposto autor de uma obra clássica[20] que outros atribuem a Gaston de Claves, ensina que a putrefação se declara quando a negrura aparece e que é. esse o sinal de um trabalho regular e conforme à natureza. Acrescenta: "*Os Filósofos deram-lhe diversos nomes e chamaram-no* ***Ocidente, Trevas, Eclipse, Lepra, Cabeça de Corvo, Morte, Mortificação do Mercúrio****... Resulta pois que por essa putrefação se faz a separação do que é puro e do que é impuro. Ora, os sinais de uma boa e verdadeira putrefação são uma* ***negrura*** *muito negra ou muito profunda, um odor fétido, mau e infecto, chamado pelos Filósofos* ***toxicum et venenum****, ao qual o olfato* ***não é sensível****, mas apenas o entendimento*".

Terminemos aqui estas citações, que poderíamos multiplicar sem mais proveito para o estudioso e voltemos às figuras herméticas de Notre-Dame.

O segundo baixo-relevo oferece-nos a efígie do Mercúrio filosófico: uma serpente enrolada numa vara de ouro. Abraão, o Judeu, também conhecido pelo nome de Eleázar, utilizou-o no livro que veio parar às mãos de Flamel — o que nada

[19] Dá-se o nome de *Chave* a toda a dissolução alquímica radical (ou seja, irredutível) e, por vezes, este termo é extensivo aos *mênstruos* ou dissolventes capazes de efetuá-la.
[20] *Le Filet d'Ariadne*. Paris, d'Houry, 1695, pág. 99.

tem de surpreendente, pois encontramos este símbolo durante todo o período medieval (grav. VII).

A serpente indica a natureza incisiva e dissolvente do Mercúrio que absorve avidamente o enxofre metálico e retém-no tão fortemente que a sua coesão não pode posteriormente ser vencida. É desse "verme venenoso que tudo infecta com o seu veneno" que fala a *Ancienne Guerre des Chevaliers*[21]. Este réptil é o tipo do *Mercúrio* no seu *primeiro estado*, e a vara de ouro, o enxofre corporal que se lhe junta. A dissolução do enxofre ou, noutros termos, a sua absorção pelo mercúrio, forneceu o pretexto para símbolos muito diversos; mas o corpo resultante, homogêneo e perfeitamente preparado, conserva o nome de *Mercúrio filosófico* e a imagem do caduceu. É a matéria ou o composto da primeira ordem, o *ovo vitriolado* que necessita apenas uma cozedura graduada para se transformar, primeiro em *enxofre vermelho*, seguidamente em Elixir, depois, no terceiro período, em *Medicina universal*. "*Na nossa Obra, afirmam os Filósofos, o Mercúrio é suficiente*". Segue-se uma mulher de longos cabelos ondulantes como chamas. Personificando a Calcinação, aperta contra o peito o disco da *Salamandra* "*que vive no fogo e se alimenta do fogo*" (grav. VIII). O que este lagarto fabuloso designa é o *sal central*, incombustível e fixo, que conserva a sua natureza até nas cinzas dos metais calcinados e que os Antigos chamaram *Semente metálica*. Na violência da ação ígnea, as porções combustíveis do corpo são destruídas; só as partes puras, inalteráveis, resistem e, embora muito fixas, podem extrair-se por lixiviação.

Tal é, pelo menos, a *expressão espagírica* da calcinação, semelhança de que os autores se utilizam para servir de exemplo à idéia geral que se deve ter

[21] Com um comentário de Limojon de Saint-Didier, no *Triomphe hermétique* ou *Ia Pierre philosophale victorieuse*. Amsterdam, Weitsten, 1699, e Desbordes, 1710.

Esta obra rara foi reeditada por *Atlantis*, incluindo o frontispício simbólico e a sua explicação, freqüentemente ausentes nos exemplares antigos.

acerca do trabalho hermético. No entanto, os nossos mestres na *Arte* têm o cuidado de chamar a atenção do leitor para a diferença fundamental existente entre a calcinação vulgar, tal como se realiza nos laboratórios químicos, e a que o Iniciado realiza no gabinete dos filósofos. Esta não se efetua por meio de qualquer fogo vulgar, não necessita do auxílio do revérbero mas requere a ajuda de um agente oculto, de um *fogo secreto*, o qual, para dar uma idéia da sua forma, se assemelha mais a uma chama. Este *fogo ou água ardente* é a centelha vital comunicada pelo Criador à matéria inerte; é o espírito encerrado nas coisas, *o raio ígneo*, imorredouro, encerrado no fundo da substância obscura, informe, frígida.

Tocamos aqui no mais alto segredo da Obra; e seria para nós uma felicidade podermos cortar este nó górdio para benefício dos aspirantes à nossa Ciência — lembrando-nos, ai de nós, que esta dificuldade nos deteve durante mais de vinte anos — se nos fosse permitido profanar um mistério cuja revelação depende do *Pai das Luzes*. Com grande pena nossa, apenas podemos assinalar o escolho e aconselhar, com os mais eminentes Filósofos, a leitura atenta de Artefius[22], de Pontanus[23] e da pequena obra intitulada Epístola de *Igne Philosophorum*[24]. Aí se encontrarão preciosas indicações acerca da natureza e das características desse *fogo aquoso* ou dessa *água ígnea*, ensinamentos que se poderão completar com os dois textos seguintes.

O autor anônimo dos *Préceptes du Pere Abraham* diz: "*É necessário tirar essa* ***água primitiva*** *e celeste do corpo onde se encontra e que se exprime por sete letras, segundo nós, significando a semente primitiva de todos os seres, e não especificada nem determinada na casa de Áries para engendrar o seu filho. E essa água, a que os Filósofos deram tantos nomes, é o dissolvente universal, a vida e a*

[22] *Secret Livre d'Artephius, em Trois Traitez de Ia Phüosophie naturelle*. Paris, Marette, 1612.
[23] *Pontanus, De Lapide Philosophico*. Francofurti, 1614
[24] Manuscrito da Bibliothèque nationale, 1969.

saúde de todas as coisas. Os filósofos dizem que é nessa água que o sol e a lua se banham e que a si próprios se resolvem na água, sua origem primeira. É por essa resolução que se diz que eles morrem mas os seus espíritos são levados sobre as águas desse mar onde estavam encerrados... Por muito que digam, meu filho, que há outras maneiras de resolver estes corpos na sua matéria-prima, atende ao que te digo porque aprendi pela experiência e segundo o que os nossos antepassados nos transmitiram".

Limojon de Saint-Didier escreve também: "... ***O fogo secreto*** *dos Sábios é um fogo que o artista prepara segundo a Arte ou que, pelo menos, pode fazer preparar por aqueles que têm perfeito conhecimento da química. Este fogo não é atualmente quente, mas é um* ***espírito ígneo*** *introduzido num sujeito da mesma natureza que a Pedra; e mediocremente excitado pelo fogo exterior,* ***calcina-a****, dissolve-a, sublima-a e* ***transforma-a em água seca****, como diz o Cosmopolita*".

Aliás, descobriremos brevemente outras figuras relacionadas quer com a fabricação, quer com as qualidades deste *fogo secreto encerrado numa água* que constitui o dissolvente universal. Ora, a matéria que serve para prepará-lo constitui precisamente o tema do quarto motivo: um homem expõe a imagem do *Cordeiro* e com a mão direita segura um objeto que hoje, infelizmente, se torna impossível identificar (grav. IX). Será um mineral, um fragmento de um símbolo, um utensílio ou, ainda, algum pedaço de pano? Não o sabemos. O tempo e o vandalismo passaram por ali. De qualquer modo, o *Cordeiro* ficou e o homem, hieróglifo do princípio metálico masculino, apresenta-nos a sua figura. Isso ajudados a compreender estas palavras de Pernety: "*Os Adeptos dizem que tiram o seu aço do ventre de Áries e também chamam a esse* ***aço*** *o seu ímã*".

Segue-se a *Evolução*, que mostra a auriflama tripartida, triplicidade das *Cores da Obra* que se encontram descritas em todas as obras clássicas (grav. X). Estas cores, em número de três, desenvolvem-se segundo a ordem invariável que vai do *negro ao vermelho*, passando pelo *branco.* Mas como a natureza, segundo o velho adágio — *Natura non facit saltus* — nada faz brutalmente, há muitas outras intermédias que aparecem entre essas três principais. O artista faz pouco caso delas porque são superficiais e passageiras. São apenas um testemunho de continuidade e de progressão das mutações internas. Quanto às cores essenciais, duram mais tempo que esses matizes transitórios e afetam profundamente a própria matéria, marcando uma mudança de estado na sua constituição química. Não se trata de tons fugazes, mais ou menos brilhantes, que cintilam na superfície do banho, mas sim de colorações na massa que se manifestam exteriormente e assimilam todas as outras. Será bom, cremos nós, precisar este ponto importante.

Estas fases coloridas, específicas da cocção na prática da Grande Obra, serviram sempre de protótipo simbólico; atribuiu-se a cada uma delas uma significação precisa e, muitas vezes, bastante extensa para exprimir sob o seu véu certas verdades concretas. É assim que em todos os tempos, existiu uma *língua* das cores, intimamente unida à religião, tal como diz Portal[25], e que reaparece na Idade Média, nos vitrais das catedrais góticas.

A *cor negra* foi atribuída a Saturno, que se tornou, em Espagíria, o hieróglifo do chumbo; em Astrologia, um planeta maléfico; em Hermetismo, o *dragão negro ou Chumbo dos Filósofos*; em Magia, a *Galinha negra* etc. Nos templos do Egito, quando o recipiendário estava pronto para as provas iniciáticas, um sacerdote aproximava-se dele e segredava-lhe ao ouvido esta frase misteriosa: “*Lembra-te que*

[25] Frédéric Portal. *Des Coulcurs Symboliques*. Paris, Treuttel et Würtz, 1857, pág. 2.

Osíris é um ***deus negro***!". É a cor simbólica das Trevas e das *Sombras infernais*, a de Satã, a quem se ofereciam *rosas negras*, e também a do *Caos primitivo*, em que as sementes de todas as coisas estão confundidas e misturadas; é o *sable* da ciência heráldica e o emblema do elemento *terra, da noite e da morte*.

Tal como o dia, no Gênesis, sucede à noite, a luz sucede à escuridão. Tem por símbolo a cor branca. Atingindo este grau, os Sábios asseguram que a sua matéria está livre de toda a impureza, perfeitamente lavada e completamente purificada. Apresenta-se então sob o aspecto de granulações sólidas ou de corpúsculos brilhantes, com reflexos adamantinos e de uma brancura resplandecente. O branco também foi aplicado à pureza, à simplicidade, à inocência. A cor branca é a dos Iniciados porque o homem que abandona as trevas para seguir a luz passa do estado profano ao *de Iniciado*, de *puro*. É espiritualmente renovado. *"Este termo Branco, diz Pierre Dujols, tinha sido escolhido por razões filosóficas muito profundas. A cor branca — a maior parte das línguas atestam-no — sempre designou a* ***nobreza, a candura, a pureza****. Segundo o célebre Dictionnaire-Manuel hébreu et chaldéen, de Gesenius, hur, heur, significa ser branco; hurim, heurim, designa os nobres, os brancos, os puros. Esta transcrição do hebraico, mais ou menos variável, (****hur, heur, hurim, heurim****) conduz-nos à palavra* ***heureux*** *(****feliz****). Os* ***bienheureux*** *(bem-aventurados) — aqueles que foram regenerados e lavados pelo sangue do Cordeiro — são sempre representados com vestes brancas. Ninguém ignora que* ***bem-aventurado*** *é ainda o equivalente, o sinônimo de* ***Iniciado, nobre, puro****. Ora os* ***Iniciados*** *vestiam-se de branco. De igual maneira se vestiam os nobres. No Egito, os Manes vestiam também de* ***branco****. Phtah, o* ***Regenerador****, cobria-se igualmente de branco para indicar o novo nascimento dos* ***Puros ou Brancos****. Os* ***Cátaros****, seita à qual pertenciam os* ***Brancos*** *de Florença,*

eram os ***Puros*** *(do grego* ***Καθαροζ****). Em latim, em alemão, em inglês, as palavras* ***Weiss, White****, significam* ***branco, feliz, espiritual, sábio****. Pelo contrário, em hebraico* ***schher*** *caracteriza uma cor negra de transição, ou seja, o profano procurando a iniciação. "O Osíris negro que aparece no começo do ritual funerário, diz Portal, representa esse estado da alma que passa da* ***noite ao dia, da morte à vida****".*

Quanto ao vermelho, símbolo do fogo, assinala a exaltação, a predominância do espírito sobre a matéria, a soberania, o poder e o apostolado. Obtida sob a forma de cristal ou de pó vermelho, **volátil** e fusível, a pedra filosofal torna-se penetrante e idônea para curar os leprosos, ou seja, para transmutar em ouro os metais vulgares que a sua oxidabilidade torna inferiores, imperfeitos, "*doentes ou achacados*".

Paracelso, no *Livre des Images*, fala assim das sucessivas colorações da Obra:

> *"Embora haja, diz ele, algumas cores elementares — porque a cor azulada pertence mais especificamente à terra, a verde à água, a amarela ao ar, a vermelha ao fogo — no entanto, as cores branca e negra referem-se diretamente à arte espagírica, na qual se encontram também as quatro cores primitivas, a saber, o* ***negro, o branco, o amarelo e o vermelho****. Ora o* ***negro é a raiz e a origem das outras cores****; porque toda a matéria negra pode ser reverberada durante o tempo que lhe for necessário, de maneira que as três outras cores aparecerão sucessivamente e cada uma de sua vez. A*

cor branca sucede à negra, a amarela à branca e a vermelha à amarela Ora toda a matéria, tendo atingido a quarta cor no meio da reverberação, é a ***tintura*** *das coisas do seu gênero, ou seja, da sua natureza".*

Para dar uma idéia da extensão que adquire a simbólica das cores — e especialmente das três maiores da Obra — notemos que a *Virgem* é sempre representada vestida de azul (correspondente ao *negro*, como diremos a seguir), *Deus de branco e Cristo de vermelho*. São essas as cores nacionais da bandeira francesa, que, aliás, foi criada pelo maçom Louis David. Para ele, o *azul escuro ou o negro* representavam a burguesia; o branco estava reservado ao povo, aos *pierrots* ou camponeses, e o vermelho à *baillie* ou realeza. Na Caldeia, os zigurates, que eram normalmente torres de três andares e a cuja categoria pertencia a famosa *Torre de Babel*, eram revestidos de três cores: *preto, branco e vermelho-púrpura*.

Até aqui falamos teoricamente, como os mestres fizeram antes de nós, a fim de obedecer à doutrina filosófica e à expressão tradicional. Talvez conviesse, agora, escrever para os Filhos da Ciência, de modo mais prático e menos especulativo e descobrir, assim, o que diferencia a aparência da realidade.

Poucos Filósofos ousaram aventurar-se neste terreno movediço. Etteilla[26], referindo-se a um quadro hermético[27] que teria na sua posse, conservou algumas legendas existentes na parte mais baixa daquele; entre elas lê-se, não sem surpresa, este conselho digno de ser seguido: *não vos fieis demasiado na cor*. Que quer isto dizer? Teriam os velhos autores enganado deliberadamente os seus

[26] Cf. *o Denier du Pauvre ou la Perfection des Métaux*. Paris (cerca de 1785), pág. 58.
[27] Esse quadro teria sido pintado nos meados do séc. XVII.

leitores? E por que indicação deveriam os discípulos de Hermes substituir as cores desmaiadas para reconhecer e seguir o caminho certo?

Procurai, irmãos, sem desanimardes, porque aqui, como noutros pontos obscuros, deveis fazer um grande esforço. Sem dúvida haveis lido em diversas passagens dos vossos livros que os Filósofos só falam claramente quando pretendem afastar os profanos da sua Távola redonda. As descrições que fazem dos seus regimes, aos quais atribuem colorações emblemáticas, são de uma perfeita limpidez. Ora, deveis concluir que essas observações tão bem descritas são falsas e quiméricas. Os vossos livros estão fechados, como o do Apocalipse, com selos cabalísticos. Deveis quebrá-los um a um. A tarefa é difícil, reconhecêmo-lo, mas vencer sem perigo é o mesmo que triunfar sem glória.

Aprendei, então, não em que é que uma cor difere de outra, mas sim em que é que um *regime* se distingue do seguinte. E, antes de mais, o que é um *regime*? Muito simplesmente a maneira de *fazer vegetar*, de conservar e aumentar a vida que a vossa pedra recebeu à nascença. É pois um *modus operandi*, que não se traduz forçosamente por uma sucessão de cores diversas. "*Aquele que conhecer o* ***Regime****, escreve Filaleto, será honrado pelos príncipes e pelos grandes da terra*". E o mesmo autor acrescenta: "Não vos escondemos nada, a não ser o Regime". Ora, para não atrair sobre a nossa cabeça a maldição dos Filósofos, revelando o que eles consideraram dever deixar na sombra, contentar-nos-emos em advertir que o *Regime da pedra*, ou seja, a sua cocção, *contém vários outros*, ou, por outras palavras, trata-se de várias repetições da mesma maneira de operar. Refleti, recorrei à analogia e, sobretudo, nunca vos afasteis da simplicidade natural. Pensai que deveis comer todos os dias, para *manter a vossa vitalidade*; que o repouso vos é indispensável porque, por um lado, favorece a digestão e a assimilação do alimento

e, por outro, o renovar das células enfraquecidas pelo labor quotidiano. E acaso não deveis expulsar freqüentemente certos produtos heterogêneos, dejetos ou resíduos não assimiláveis?

Igualmente a vossa pedra tem necessidade de alimento para aumentar o seu poder e esse alimento deve ser gradual, mudado em certo momento. Dai-lhe primeiro leite; seguir-se-á o regime carnívoro, mais substancial. E não vos esqueçais, após cada digestão, de separar os excrementos porque a vossa pedra poderia ser infectada por eles... Segui, portanto, a natureza e obedecei-lhe o mais fielmente que vos for possível. E compreendereis de que maneira convém efetuar a cocção quando tiverdes adquirido perfeito conhecimento do Regime. Assim, apreendereis melhor a apóstrofe que Tollius[28] dirige aos assopradores, escravos da letra: "*Ide-vos, retirai-vos, vós que procurais com aplicação extrema as diversas cores nos vossos vasos de vidro. Vós que me fatigais os ouvidos com o vosso negro* ***corvo****, sois tão loucos como aquele homem da Antigüidade que tinha por hábito aplaudir no teatro, embora lá estivesse sozinho, porque imaginava sempre ter diante de si algum espetáculo novo. Assim sois vós quando, chorando de alegria, imaginais ver nos vossos vasos a vossa branca pomba, a vossa águia amarela e o vosso faisão vermelho! Ide-vos, digo-vos eu, e retirai-vos para longe de mim, se buscais a pedra filosofal numa coisa fixa; porque ela não penetrará mais os corpos metálicos do que o faria o corpo de um homem nas muralhas mais sólidas...*

Eis o que tenho a dizer-vos das cores, para que no futuro deixeis os vossos trabalhos inúteis; acrescentarei uma palavra a respeito do odor.

A Terra é negra, a Água é branca; o ar, quanto mais próximo do Sol, mais amarelece; o éter é completamente vermelho. A morte, como se diz, é igualmente

[28] J. Tollius, *Le Chemin du Ciei Chymique*. Trad. de *Manuductio ad Coelum Chemicum.* Amstelaedami, Janss. Waesbergios, 1688.

negra, a vida é cheia de luz; quanto mais pura é a luz mais se aproxima da natureza angélica e os anjos são puros espíritos de fogo. Ora bem, acaso o cheiro de um morto ou de um cadáver não será fastidioso e desagradável ao olfato? Da mesma maneira o odor fétido, para os Filósofos, denota a fixação; pelo contrário o odor agradável assinala a volatibilidade, porque aproxima da vida e do calor".

Voltando à parte mais baixa de Notre-Dame, encontraremos em sexto lugar a Filosofia, cujo disco tem gravada uma cruz. É a expressão do caráter quaternário dos elementos e a manifestação dos dois princípios metálicos, sol e lua — esta martelada — ou enxofre e mercúrio, parentes da pedra, segundo Hermes (grav. XI).

IV

Os motivos que ornamentam o lado direito são de leitura mais ingrata; enegrecidos e corroídos, devem sobretudo a sua deterioração à orientação desta parte do pórtico. Varridos pelos ventos de oeste, sete séculos de rajadas desgastaram-nos ao ponto de reduzir alguns deles ao estado de silhuetas rombas e vagas.

No sétimo baixo-relevo dessa série — o primeiro à direita — notamos o corte longitudinal do Athanor e o aparelho interno destinado a suportar o ovo filosófico; na mão direita, o personagem tem uma pedra (grav. XII).

É um grifo que vemos inscrito no círculo seguinte. O monstro mitológico, cujos peito e cabeça são os da *águia* e que copia do *leão* o resto do corpo, inicia o investigador nas qualidades contrárias que necessariamente se devem reunir na matéria filosofal (grav. XIII). Encontramos nessa imagem o hieróglifo da *primeira conjunção*, a qual só se opera a pouco e pouco, à medida que se desenrola este

labor penoso e fastidioso que os Filósofos chamaram as *suas águias*. A série de operações cujo conjunto conduz à união íntima do enxofre e do mercúrio tem também o nome de *Sublimação*. É pela reiteração das *Águias ou Sublimações filosóficas* que o mercúrio exaltado se despoja das suas partes grosseiras e terrestres, da sua umidade supérflua e se apodera de uma porção do corpo fixo que dissolve, absorve e assimila. *Fazer voar a águia*, segundo a expressão hermética, é fazer sair à *luz do túmulo e trazê-la à superfície*, o que é próprio de toda a verdadeira *sublimação*. É o que nos ensina a fábula de Teseu e de Ariana. Neste caso, Teseu é *θεσ-σιοζ* a *luz organizada, manifestada*, que se separa de *Ariana, a aranha* que está no centro da sua teia, o *calhau*, a casca vazia, o *casulo*, *os despojos da borboleta (Psique).*

> *"Sabei, meu irmão, escreve Filaleto[29], que a preparação exata das* ***Águias voadoras*** *é o primeiro grau da perfeição e para conhecê-lo é necessário um gênio industrioso e hábil... Para atingi-lo, muito suamos e trabalhamos; passamos até noites sem dormir. Assim, vós que começais agora, persuadi-vos de que não tereis sucesso na primeira operação sem um grande trabalho...*
>
> *Compreendei então, meu irmão, o que dizem os Sábios, ao sublinhar que conduzem as suas águias para devorarem o leão, e quanto menos se empregam as águias mais rude é o combate e mais dificuldades se encontram para alcançar a vitória. Mas para aperfeiçoarmos a nossa Obra*

[29] Lenglet-Dufresnoy, *Histoire de Ia Philosophie Hermétique*. — *L'Entrèe au Palais Fermé du Roy*, t. II, pág. 35. Paris. Coustelier, 1742.

necessitamos, pelo menos, de ***sete águias****, e deveria mesmo empregar-se até nove. E o nosso Mercúrio filosófico é o* ***pássaro de Hermes*** *a quem se dá também o nome de* ***Ganso ou de Cisne e algumas vezes o de Faisão****".*

São estas sublimações que Calímaco descreve no Hino a Delos (v. 250, 255) quando diz, falando dos *cisnes*:

...εχυχλωσαντο λιποντεζ

Εξδομαχιζ περι Δηλον

Ογδοον ουχ ετ αεισαν, ο δ εχθορεν.

"(Os cisnes) rodearam Delos sete vezes... e não tinham ainda cantado pela oitava vez quando Apolo nasceu".

É uma variante da procissão que Josué fez andar *sete vezes* à volta de Jerico, cujas muralhas caíram antes da oitava volta (Josué, c. VI, 16).

Para assinalar a violência do combate que precede a nossa conjunção, os Sábios *simbolizaram as duas naturezas pela Águia e pelo Leão*, de igual força mas de compleição contrária. O leão traduz a força terrestre e fixa, enquanto a águia exprime a força aérea e volátil. Postos em presença, os dois campeões atacam-se, repelem-se, despedaçam-se mutuamente com energia até que, por fim, tendo a águia perdido as suas asas, e o leão a juba, os adversários constituem apenas um *só corpo*, de qualidade média e de substância homogênea, o *Mercúrio animado*.

No tempo já longínquo em que estudando a sublime Ciência, nos debruçávamos sobre o mistério repleto de pesados enigmas, lembramo-nos de ter

visto construir um belo edifício cuja decoração, refletindo as nossas preocupações herméticas, não deixou de nos surpreender. Acima da porta de entrada, duas crianças, um rapaz e uma rapariga, enlaçados, afastam e levantam um véu que os cobre. Os seus bustos emergem de um emaranhado de flores, folhas e frutos. Um baixo-relevo domina o coroamento angular, mostrando o combate simbólico da águia e do leão de que acabamos de falar e adivinha-se facilmente que o arquiteto teve alguma dificuldade em situar o embaraçador emblema, imposto por uma vontade intransigente e superior[30]...

O nono tema permite-nos penetrar ainda mais no segredo de fabricação do *Dissolvente universal*. Uma mulher designa — alegoricamente — os materiais necessários para a construção do vaso hermético; levanta uma pequena prancha de madeira, assemelhando-se um pouco a uma aduela de tonel, cuja essência nos é revelada pelo ramo de *carvalho* que o escudo ostenta. Encontramos aqui a *fonte misteriosa*, esculpida no contraforte do pórtico, mas o gesto do nosso personagem trai a espiritualidade dessa substância, desse *fogo da natureza* sem o qual nada pode crescer e vegetar neste mundo (grav. XIV). É este espírito, espalhado pela superfície do globo, que o artista subtil e engenhoso deve captar à medida que se vai materializando. Acrescentaremos ainda que há necessidade de um corpo especial para servir de receptáculo, de uma terra atrativa onde possa encontrar um princípio susceptível de o receber e de o "*corporizar*". "*A raiz dos nossos corpos está*

[30] Este imóvel, construído de pedras talhadas e com a altura de seis andares, está situado no XVII distrito, na esquina do boulevard Péreire com a Rue de Monbel. Também em Tousson, perto de Malesherbes (Seine-et-Oise), uma velha casa do séc. XVIII, de belo aspecto, tem na fachada, gravada em caracteres da época, a seguinte inscrição, de que respeitamos a disposição e a ortografia:

Par un Laboureur	*Por um Lavrador*
je fus construite.	*fui construída.*
sans intérêt et d'un don zellé,	*sem interesse e com dom zeloso*
il m'a nommée PIERRE BELLE.	*chamou-me PEDRA BELA.*
1762	*1762*

(A alquimia tinha também o nome de Agricultura celeste e os seus Adeptos o de Lavradores).

no ar, dizem os Sábios, e os seus ramos na terra". É esse o *ímã* encerrado no ventre de Áries, que se deve tomar no momento do seu nascimento, com tanta destreza como habilidade.

> *"A água de que nos servimos, escreve o autor anônimo da* ***Clef du Cabinet Hermétique****, é uma água que encerra todas as virtudes do céu e da terra; é por isso que ela é o* ***Dissolvente geral de toda a Natureza****; é ela que abre as portas do nosso gabinete hermético e real; nela estão encerrados o nosso Rei e a nossa Rainha, e também é o seu banho... É a Fonte de Trevisano em que o Rei se despoja do seu manto de púrpura para vestir um hábito negro... É verdade que essa água é difícil de obter; é o que leva o Cosmopolita a dizer, no seu Enigma, que era rara na ilha... Este autor refere-se-lhe mais particularmente com estas palavras: não é semelhante à água da nuvem mas tem a sua aparência. Noutro lugar descreve-a sob o nome de aço e de ímã porque é, verdadeiramente, um ímã que atrai a si todas as influências do céu, do sol, da lua e dos astros, para as comunicar à terra. Diz que esse* ***aço*** *se encontra em* ***Áries****, que assinala ainda o começo da Primavera, quando o sol percorre o* ***signo do Carneiro****... Flamel dá uma descrição muito exata em* ***Figures d'Abraham le Juif****; ele descreve-nos um velho* ***carvalho oco***[31] *do qual sai uma fonte, com cuja água um jardineiro rega as*

[31] Vide supra, pág. 96

plantas e as flores de um canto do jardim. O velho carvalho, que é oco, representa o tonel que é feito de madeira de carvalho, no qual se deve corromper a água que guarda para regar as plantas e que é bem melhor do que a água pura... Ora é altura de descobrir um dos grandes segredos dessa Arte que os Filósofos esconderam, sem o qual vaso não podereis fazer essa putrefação e purificação dos nossos elementos, tal como não se poderia fazer vinho sem que tivesse fervido no tonel. Ora, como o tonel é feito de madeira de carvalho, também o vaso deve ser de madeira de carvalho velho, arredondado por dentro, como um hemisfério, cujos bordos sejam muito espessos e quadrados; na sua falta, um barril e outro parecido para cobri-lo. Quase todos os Filósofos falaram desse vaso absolutamente necessário para essa operação. Filaleto descreve-o através da fábula da serpente Píton que Cadmo atravessou de lado a lado contra um ***carvalho.*** *Existe uma figura no livro das* ***Douze Clefs***[32] *que representa essa mesma operação e o vaso onde ela se efetua, de onde sai uma grande fumarada que assinala a fermentação e a ebulição dessa água; e esse fumo termina numa janela, onde se vê o céu, no qual estão pintados o sol e a lua, que marcam a origem dessa água e as virtudes que ela contém. É o nosso vinagre mercurial que desce do céu à terra e sobe da terra ao céu*".

[32] Cf. *as Douze Clefs de Ia Pmiosopme* de Frei Basile Valentim. Paris, Moet, 1659, clef. 12. Reeditadas por Les Êditions de Minuit (1956).

Transcrevemos este texto porque pode ser útil, com a condição, no entanto, de que se saiba lê-lo com prudência e compreendê-lo com sabedoria. Vem a propósito repetir ainda a máxima querida dos Adeptos: o espírito vivifica mas a letra mata.

Eis-nos agora diante de um símbolo muito complexo, o do *Leão*. Complexo porque não podemos, perante a nudez atual da pedra, contentar-nos com uma simples explicação. Os Sábios associaram ao Leão diversos qualificativos, fosse para exprimir o aspecto das substâncias que eles trabalhavam, fosse para designar uma qualidade especial e preponderante. No emblema do Grifo (oitavo motivo) vemos que o Leão, rei dos animais terrestres, representava a parte fixa, básica de um composto, fixidez que, em contacto com a volatibilidade adversa, perdia a melhor parte dela própria, a que caracterizava a forma, ou seja, em linguagem hieroglífica, a cabeça. Desta vez devemos estudar o animal sozinho e ignoramos de que cor estava originalmente revestido. Em geral, o *Leão* é o signo do ouro, tanto alquímico como natural; traduz, portanto, as propriedades físico-químicas destes corpos. Mas os textos atribuem o mesmo nome à matéria receptiva do *Espírito Universal, do fogo secreto* na elaboração do dissolvente. Trata-se, nestes dois casos, de uma interpretação de poder, de incorruptibilidade, de perfeição, como indica bem, aliás, o bravo de espada erguida, o cavaleiro coberto com uma cota de malha que representa o rei do bestiário alquímico (grav. XV).

O primeiro agente magnético que serve para preparar o dissolvente — que alguns denominaram *Alkaest* — é chamado *Leão verde*, não tanto porque possua coloração verde mas porque não adquiriu os caracteres minerais que distinguem quimicamente o estado adulto do estado do que nasce. É um *fruto verde e amargo*, comparado com o fruto *vermelho e maduro*. É a juventude metálica sobre

a qual a Evolução não atuou, mas que contém o germe latente de uma real energia, chamada mais tarde a desenvolver-se. São o arsênico e o chumbo, em relação à prata e ao ouro. É a imperfeição atual de que sairá a maior perfeição futura; o rudimento do nosso embrião, o embrião da nossa pedra, a pedra do nosso Elixir. Certos adeptos, Basile Valentin entre eles, chamaram-lhe *Vitríolo verde*, para expressar a sua natureza cálida, ardente e salina; outros, *Esmeralda dos Filósofos, Orvalho de Maio, Erva saturniana, Pedra vegetal* etc. "*A nossa água toma os nomes das folhas de todas as árvores, das próprias árvores e de tudo o que apresenta uma cor verde, a fim de enganar os insensatos*", diz Mestre Arnaud de Villeneuve.

Quanto ao *Leão vermelho*, não é, segundo os Filósofos, senão a mesma matéria, ou *Leão verde*, levada por certos processos a essa qualidade especial que caracteriza o ouro hermético ou *Leão vermelho*. É o que levou Basile Valentin a dar este conselho:

> *"Dissolve e alimenta o verdadeiro Leão com o sangue do Leão verde, porque o sangue fixo do Leão vermelho é feito do sangue volátil do verde, pois são ambos da mesma natureza".*

Destas questões, qual a verdadeira? Eis uma questão que confessamos não poder resolver. O leão simbólico era, sem dúvida, pintado ou dourado. Qualquer vestígio de cinábrio, de malaquite ou de metal viria imediatamente tirar-nos de apuros. Mas nada subsiste, apenas o calcário corroído, pardacento e sumido. O leão de pedra guarda o seu segredo!

A extração do Enxofre vermelho e incombustível é representada pela figura de um monstro, mistura de galo e de raposa. É o mesmo símbolo de que Basile Valentin se utilizou na terceira das suas *Douze Clefs*.

> "*É este soberbo manto com o Sal dos Astros, diz o Adepto, que acompanha este enxofre celeste, guardado cuidadosamente com medo que se gaste, e os faz voar como uma ave, enquanto tiver necessidade, e o galo comerá a raposa e afogar-se-á e asfixiará na água, depois, recuperando vida pelo fogo, será (para que a cada um chegue a sua vez) devorado pela raposa*" (grav. XVI).

À raposa-galo sucede-se o *Touro* (grav. XVII). Encarado como signo zodiacal, é o segundo mês das operações preparatórias da primeira obra e o primeiro regime do fogo elementar no segundo. Como figura de caráter prático, sendo o touro e o boi consagrados ao sol, tal como a vaca o é à lua, representa o Enxofre, princípio masculino, visto que o sol é chamado metaforicamente, por Hermes, o Pai da pedra. O touro e a vaca, o sol e a lua, o enxofre e o mercúrio são então hieróglifos de sentido idêntico e designam as naturezas primitivas contrárias, *antes da sua conjunção*, naturezas que a Arte extrai de corpos mistos imperfeitos.

V

Dos doze medalhões que ornamentam a fila inferior do envasamento, dez vão reter a nossa atenção; efetivamente, dois temas sofreram mutilações demasiado profundas para que seja possível reconstituir-lhes o sentido. Passaremos portanto,

por muito que nos pese, diante dos restos informes do quinto medalhão (lado esquerdo) e do décimo primeiro (lado direito).

Perto do contraforte que separa o pórtico central do portal norte, o primeiro motivo apresenta-nos um cavaleiro desmontado, agarrando-se às crinas de um fogoso cavalo (grav. XVIII). Esta alegoria refere-se à extração das partes estáveis, centrais e puras, pelas voláteis ou etéreas na *Dissolução filosófica*. Trata-se propriamente da retificação do espírito obtido e da *coobação* desse espírito sobre a matéria grave. O corcel, símbolo da rapidez e da ligeireza, simboliza a substância espiritual; o seu cavaleiro indica a ponderabilidade do corpo metálico grosseiro. A cada coobação o cavalo derruba o seu cavaleiro, o volátil abandona o estável; mas o cavaleiro retoma imediatamente os seus direitos, até que o animal, extenuado, vencido e submetido, consinta em transportar esse fardo obstinado è não possa mais desfazer-se dele. A absorção do estável pelo volátil efetua-se lentamente e com dificuldade. Para atingi-la é necessário empregar muita paciência e perseverança e repetir muitas vezes a aspersão da água sobre a terra, do espírito sobre o corpo. E é apenas com esta técnica — longa e fastidiosa, na verdade — que se consegue *extrair o sal oculto do Leão vermelho com o auxílio do espírito do Leão verde*. O corcel de Notre-Dame assemelha-se ao *Pégaso* alado da fábula (raiz *πηγη*), fonte). Como ele, lança os cavaleiros por terra, quer se chamem *Perseu* ou Belorofonte. É ainda ele que transporta *Perseu* através dos ares até às *Hespérides* e faz jorrar, com um golpe do casco, a fonte *Hipocrene* no monte *Helicon*, a qual, diz-se, foi descoberta por *Cadmo*.

No segundo medalhão, o Iniciador apresenta-nos, com uma das mãos, um *espelho*, enquanto com a outra levanta o corno de Amalteia; ao seu lado vemos

a *Árvore da Vida* (grav. XIX). O espelho simboliza o começo da obra, a Árvore da Vida assinala o seu fim e a cornucópia o seu resultado.

Alquimicamente, a matéria-prima, a que o artista deve eleger para começar a Obra, é denominada *Espelho de Arte*.

"*Entre os Filósofos, diz Moras de Respour*[33]*, é conhecida vulgarmente por* ***Espelho da Arte*** *porque é principalmente por ela que se aprende a composição dos metais nas veias da terra... Também se diz que a simples indicação da natureza pode instruir-nos*". É igualmente o que ensina o Cosmopolita[34], quando, falando do Enxofre, diz:

> *"No seu reino há um espelho no qual se vê todo o mundo. Quem olhar por esse espelho pode ver e aprender as três partes da Sapiência de todo o mundo e, dessa maneira, tornar-se-á muito sábio nesses reinos, como o foram Aristóteles, Avicena e vários outros, os quais tal como os seus predecessores, viram nesse* ***espelho*** *como o mundo foi criado".*

Basile Valentin no seu *Testamentum* escreve igualmente:

> "*O Corpo inteiro do Vitríolo não deve ser reconhecido senão por um Espelho da Ciência filosófica... É um Espelho onde se vê brilhar e aparecer o nosso Mercúrio, o nosso Sol e a Lua, por onde se pode mostrar, num instante, e*

[33] De Respour, *Rares Expériences sur l'Esprit mineral*. Paris, Langlois et Barbin, 1668.
[34] Nouvelle Lumière chymiaue. *Traité du Soufre*, pág. 78. Paris, d'Houry, 1649.

provar ao incrédulo Thomas a cegueira da sua crassa ignorância".

Pernety, no seu *Dictionnaire Mytho-Hermétique* não citou este termo ou porque não o conheceu ou porque o omitiu voluntariamente. Este tema, tão comum e tão desprezado, torna-se seguidamente a *Árvore de Vida*, Elixir ou Pedra filosofal, obra-prima da natureza ajudada pela indústria humana, à pura e rica jóia alquímica. Síntese metálica absoluta, ela assegura ao feliz possuidor deste tesouro o triplo apanágio do saber, da fortuna e da saúde. É a cornucópia, fonte inesgotável das felicidades materiais do nosso mundo terrestre. Lembremos, enfim, que o *espelho é o símbolo da Verdade, da Prudência e da Ciência* em todos os mitólogos e poetas gregos.

Eis agora a alegoria do peso natural: o alquimista retira o véu que envolvia a balança (grav. XX).

Os Filósofos não foram prolixos acerca do segredo dos pesos. Basile Valentin contentou-se em dizer que era necessário "*entregar um cisne branco ao duplo homem ígneo*", o que corresponderia ao *Sigillum Sapientum* de Huginus de Barma, em que o artista segura uma balança na qual um prato se inclina na proporção aparente de dois para um em relação ao outro. O Cosmopolita, no seu *Traité du Sel*, é ainda menos rigoroso: "*O peso da água, diz ele, deve ser plural e o da terra coberta de folhas branca ou vermelha deve ser singular*". O autor dos *Aphorismes Basiliens ou Canons Hermétiques de l'Esprit et de l'Ame*[35] escreve no cânone XVI:

[35] Impressos na seqüência das *Œuvres tant Médicinales que Chymiques*, do R. P. de Castaigne. Paris, de Ia Nove, 1681.

> "*Começamos a nossa obra hermética pela conjunção dos três princípios preparados segundo uma certa proporção, a qual consiste no peso do corpo, que deve igualar o espírito e a alma quase na sua metade".*

Se Raymond Lulle e Filaleto falaram disto, muitos outros preferiram calar-se; alguns pretenderam que só a natureza repartia as quantidades segundo uma harmonia misteriosa que a Arte ignorava. Estas contradições não resistem sequer ao exame. Com efeito, sabemos que o mercúrio filosófico resulta da absorção de uma certa parte de enxofre por uma determinada quantidade de mercúrio; é então indispensável conhecer exatamente as proporções recíprocas dos componentes, se se opera pela antiga via. Não temos necessidade de acrescentar que estas proporções são envolvidas em semelhanças e cobertas de obscuridade, mesmo para os autores mais sinceros. Mas deve-se notar, por outro lado, que é possível substituir por ouro vulgar o enxofre metálico; neste caso, podendo sempre o excesso de dissolvente ser separado por destilação, o peso encontra-se remetido a uma simples apreciação de consistência. A balança, como se vê, constitui um índice precioso para a determinação da via antiga, da qual o ouro parece dever ser excluído. Ouvimos falar do ouro vulgar que não sofreu nem *exaltação nem transfusão*, operações que, modificando as suas propriedades e as suas características físicas, o tornam próprio para o trabalho.

Uma dissolução particular e pouco utilizada é-nos explicada por um dos relevos que estudamos. É a do azougue vulgar, a fim de obter o *mercúrio comum* dos Filósofos, que estes chamam o "*nosso*" mercúrio para o diferenciar do metal fluido de que provém. Embora se possam encontrar freqüentemente descrições

bastante extensas acerca deste assunto, não esconderemos que tal operação nos parece arriscada, senão sofistica. No espírito dos autores que falaram dela, o mercúrio vulgar, desembaraçado de toda a impureza e perfeitamente exaltado, tomaria uma qualidade ígnea que não possui e seria capaz de se tornar por sua vez dissolvente. Uma rainha sentada no seu trono derruba com um pontapé o pagem que, de taça na mão, vem oferecer-lhe os seus serviços (grav. XXI). Não se deve, portanto, ver nesta técnica, supondo que possa fornecer o esperado dissolvente, senão uma modificação da via antiga, e não uma prática especial, visto que o agente permanece sempre o mesmo. Ora, não vemos que vantagem se poderia retirar de uma solução de mercúrio obtida com a ajuda do solvente filosófico, sendo este o agente maior e secreto por excelência. É, no entanto, o que pretende Sabine Stuart de Chevalier[36]:

"*Para obter o mercúrio filosófico, escreve este autor, é necessário dissolver o mercúrio vulgar sem nada diminuir do seu peso porque toda a sua substância deve ser convertida em água filosófica. Os Filósofos conhecem um fogo natural que penetra até ao coração do mercúrio e que o apaga interiormente; conhecem também um dissolvente que o converte em água argêntea pura e natural; não contém nem deve conter qualquer corrosivo. Assim que o mercúrio é libertado dos seus laços e vencido pelo calor, toma a forma da água e essa mesma água é a coisa mais preciosa que existe no mundo. É necessário pouco tempo para fazer o mercúrio vulgar tomar essa forma*". Perdoar-nos-ão de não sermos da mesma opinião, tendo boas razões, fundamentadas na experiência, para crer que o mercúrio vulgar, desprovido de agente próprio, poderia tornar-se uma água útil a Obra. O *servus fugitivus* de que temos necessidade é uma água mineral e metálica, *sólida*,

[36] Sabine Stuart de Chevalier, *Discours philosophiques sur les Trois Príncipes, ou la Clef du Sanctuaire philosophique*. Paris, Quillau, 1781.

quebradiça, com o aspecto de uma pedra e de liquefação muito fácil. É essa água coagulada sob a forma de massa pétrea que é o Alkaest e o Dissolvente universal. Se convém ler os Filósofos — segundo o conselho de Filaleto — com um grão de sal, conviria utilizar o saleiro inteiro para estudar Stuart de Chevalier.

Um velho, transido de frio e curvado sob o arco do medalhão seguinte, apóia se, cansado e desfalecente, sobre um bloco de pedra; uma espécie de regalo envolve a sua mão esquerda (grav. XXII).

É fácil reconhecer aqui a primeira fase da segunda Obra, enquanto o *Rebis* hermético, encerrado no centro do *Athanor*, sofre a deslocação das suas partes e tende a modificar-se. É o começo, ativo e doce, do fogo de roda simbolizado pelo frio e pelo inverno, período embrionário em que as sementes, encerradas no seio da terra filosofal, sofrem a influência fermentativa da umidade. É o reino de Saturno que vai aparecer, símbolo da dissolução radical, da decomposição e da cor negra. "*Sou velho, débil e doente, fá-lo dizer Basile Valentin, por isso me vejo encerrado numa fossa... O fogo atormenta-me grandemente e a morte destruí a minha carne e os meus ossos*". Um certo Demetrius, viajante citado por Plutarco — os gregos foram mestres em tudo, mesmo no exagero — conta com toda a seriedade que numa das ilhas que visitou, na costa inglesa, Saturno se encontra aprisionado e mergulhado num sono profundo. O gigante Briareu (Egeão) é o carcereiro da sua prisão. E eis como, com a ajuda de fábulas herméticas, autores célebres escreveram a História!

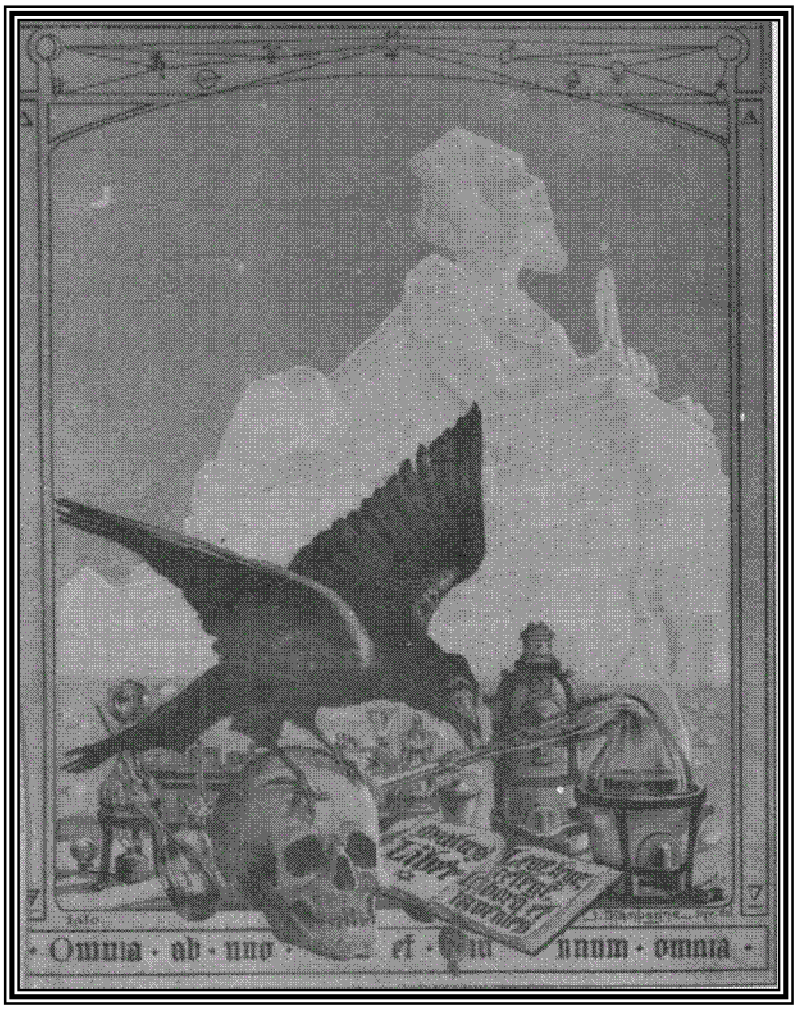
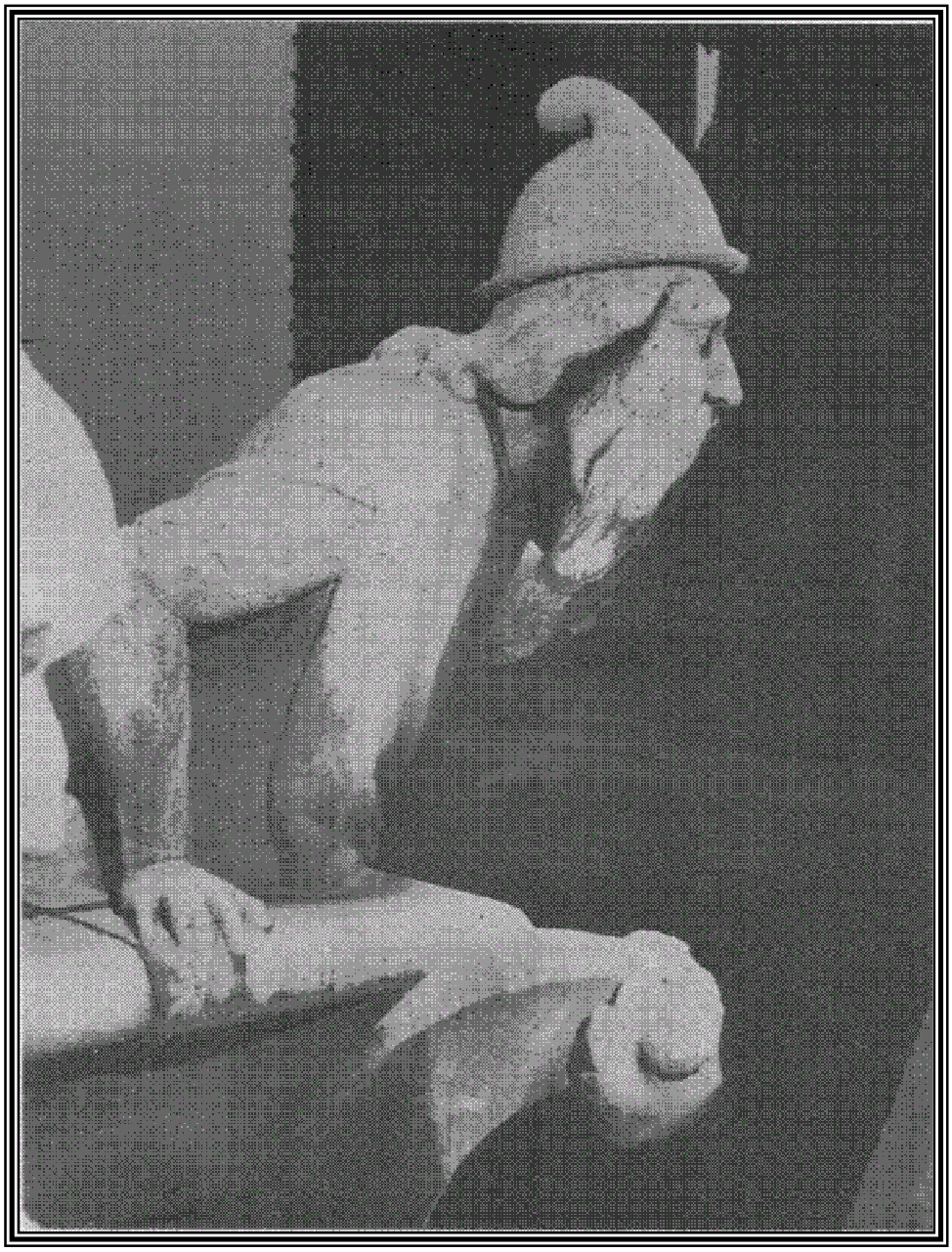


Figura 1: A ESFINGE PROTEGE E DOMINA A CIÊNCIA

Gravura I. Notre-Dame de Confession: Virgem negra das criptas Saint-Victor, em Marselha.

Gravura II. Notre-Dame de Paris : A Alquimia



Gravura III. Notre-Dame de Paris : O Alquimista.

Gravura IV. Notre-Dame de Paris : A Fonte misteriosa ao pé do velho Carvalho.

Gravura V. Notre-Dame de Paris : O Alquimista protege o Athanor

Gravura VI. Notre-Dame de Paris : O Corvo — Putrefação.

Gravura VII. Notre-Dame de Paris : O Mercúrio Filosófico.

Gravura VIII. Notre-Dame de Paris : A Salamandra — Calcinação.

Gravura IX. Notre-Dame de Paris : Preparação do Dissolvente Universal.

Gravura X. Notre-Dame de Paris : A Evolução — Cores e Regimes da Grande Obra.

Gravura XI. Notre-Dame de Paris: Os quatro Elementos e as duas Naturezas.

Gravura XII. Notre-Dame de Paris: O Athanor e a Pedra

Gravura XIII. Notre-Dame de Paris : Contrição do Enxofre e do Mercúrio.

Gravura XIV. Notre-Dame de Paris : Os Materiais Necessários à Elaboração do Dissolvente

Gravura XV. Notre-Dame de Paris : O Corpo Fixo

Gravura XVI. Notre-Dame de Paris: União do Fixo e do Volátil.

Gravura XVII. Notre-Dame de Paris: O Enxofre Filosófico.

Gravura XVIII. Notre-Dame de Paris : A Coobação.

Gravura XIX. Notre-Dame de Paris: Origem e Resultado da Pedra

Gravura XX. Notre-Dame de Paris: O Conhecimento dos Pesos.

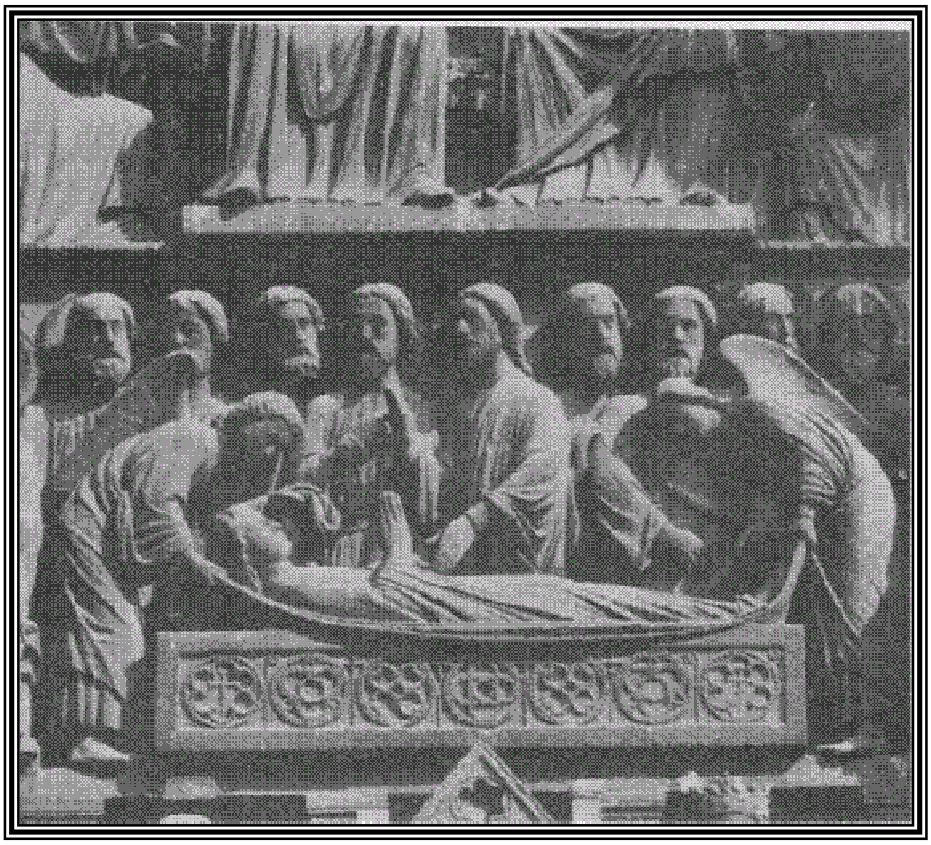
Gravura XXI. Notre-Dame de Paris: A Rainha derruba o Mercúrio.

Gravura XXII. Notre-Dame de Paris. O Regime de Saturno.

Gravura XXIII. Notre-Dame de Paris. O Sujeito dos Sábios.

Gravura XXIV. Notre-Dame de Paris. A Entrada do Santuário.

Gravura XXV. Notre-Dame de Paris : A Dissolução — Combate das duas Naturezas.

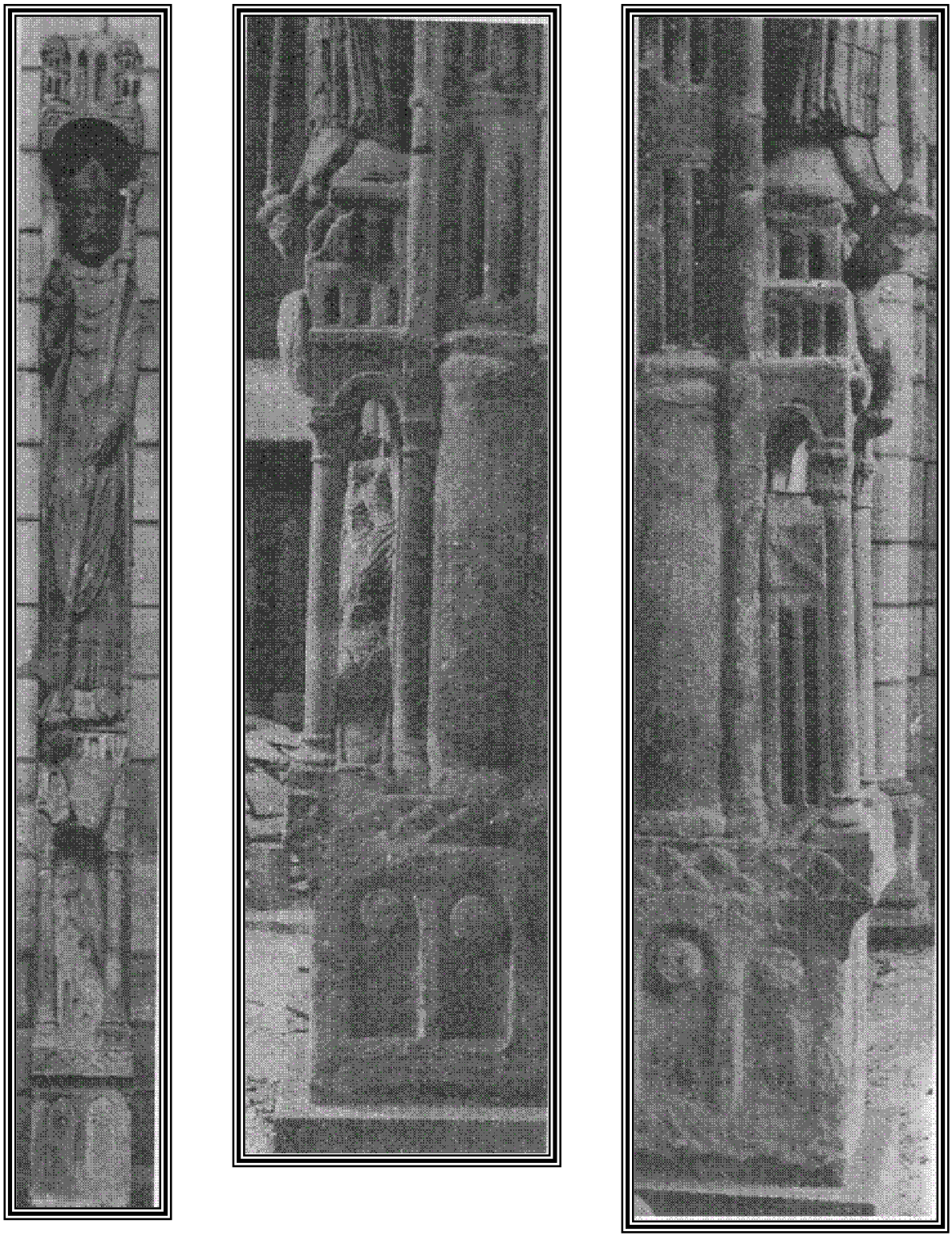


Gravura XXVI. Notre-Dame De Paris : Os Metais Planetários.

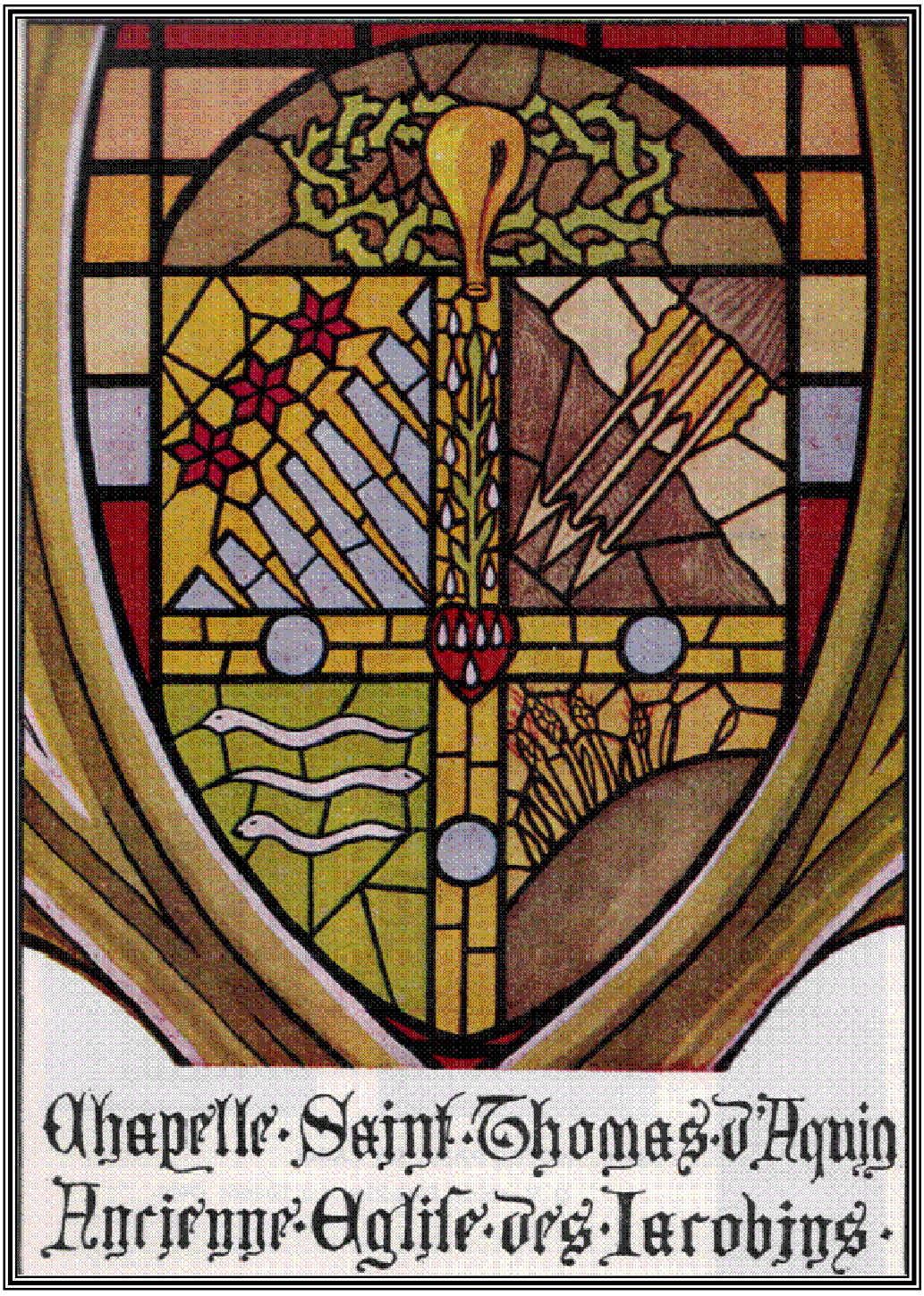
Gravura XXVII. Notre-Dame de Paris. O Cão e as Pombas.

Gravura XXVIII. Notre-Dame de Paris: Solve et Coagula

Gravura XXIX. Notre-Dame de Paris: O Banho dos Astros — Condensação do Espírito Universal.



Gravura XXX. Notre-Dame de Paris : O Mercúrio Filosófico e a Grande Obra.



Gravura XXXI. Capela S. Tomás de Aquino. Escudo Simbólico.

Gravura XXXII. Santa Capela de Paris. O Massacre dos Inocentes.

Gravura XXXIII. Catedral de Amiens. O Fogo de Roda.

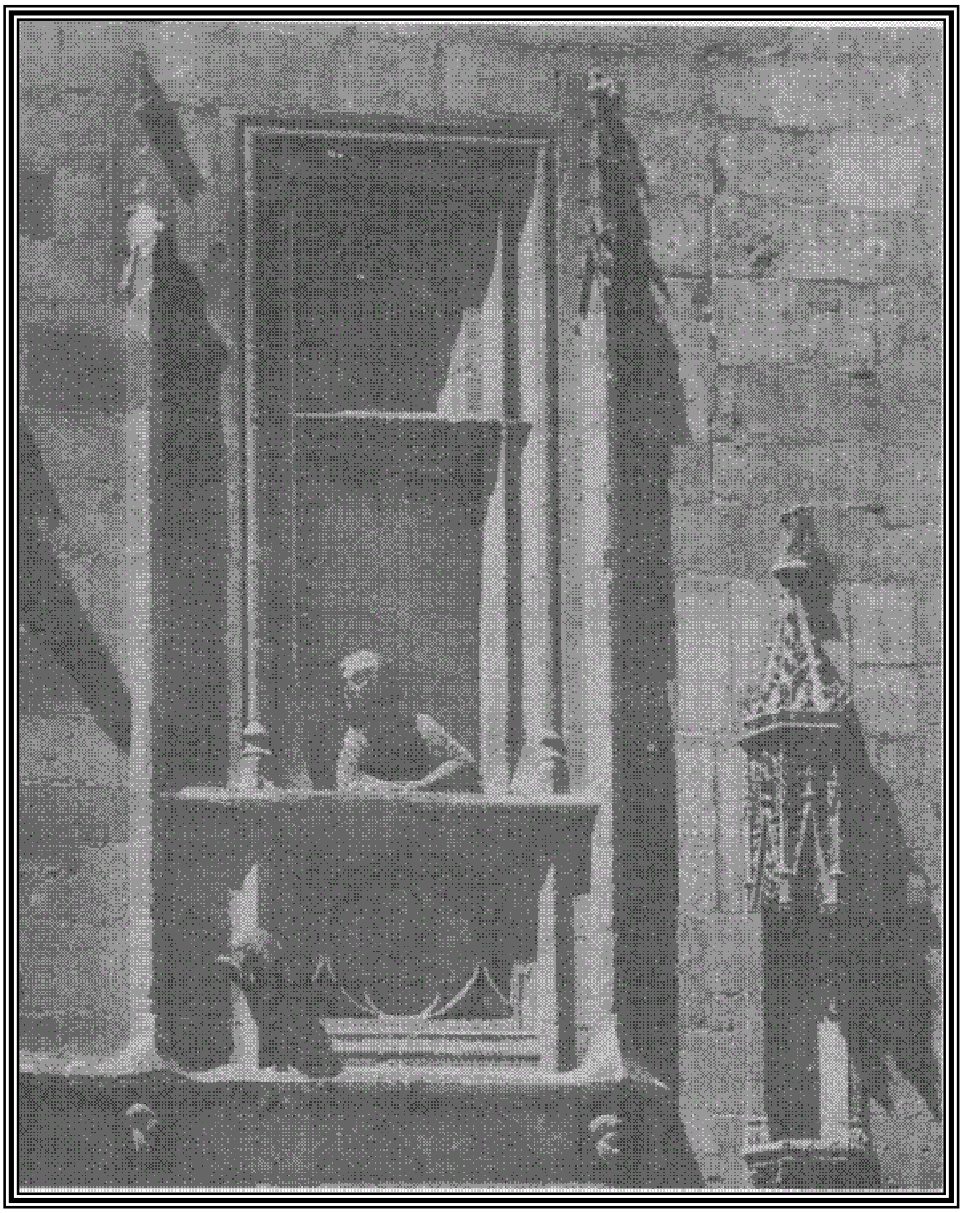
Gravura XXXIV. Catedral de Amiens: A Cocção Filosófica.

Gravura XXXV. Catedral de Amiens: O Galo e a Raposa.

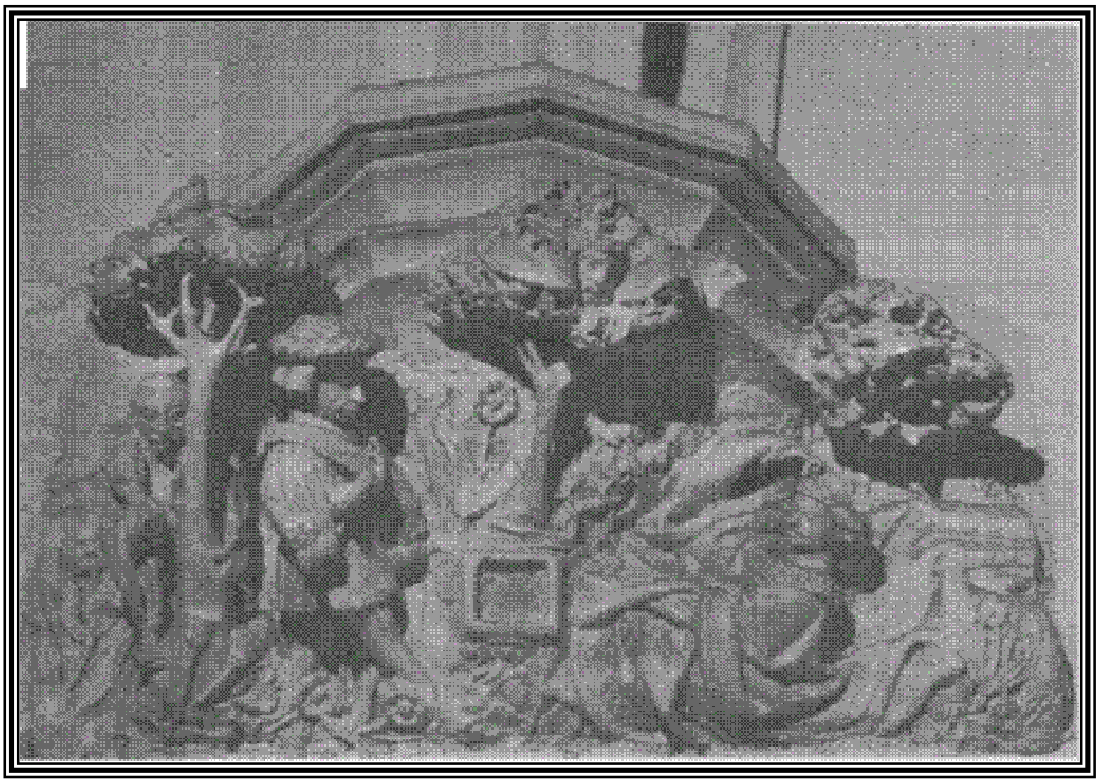
Gravura XXXVI. Catedral de Amiens: As Matérias-primas.

Gravura XXXVII. Catedral de Amiens: O Orvalho dos Filósofos.

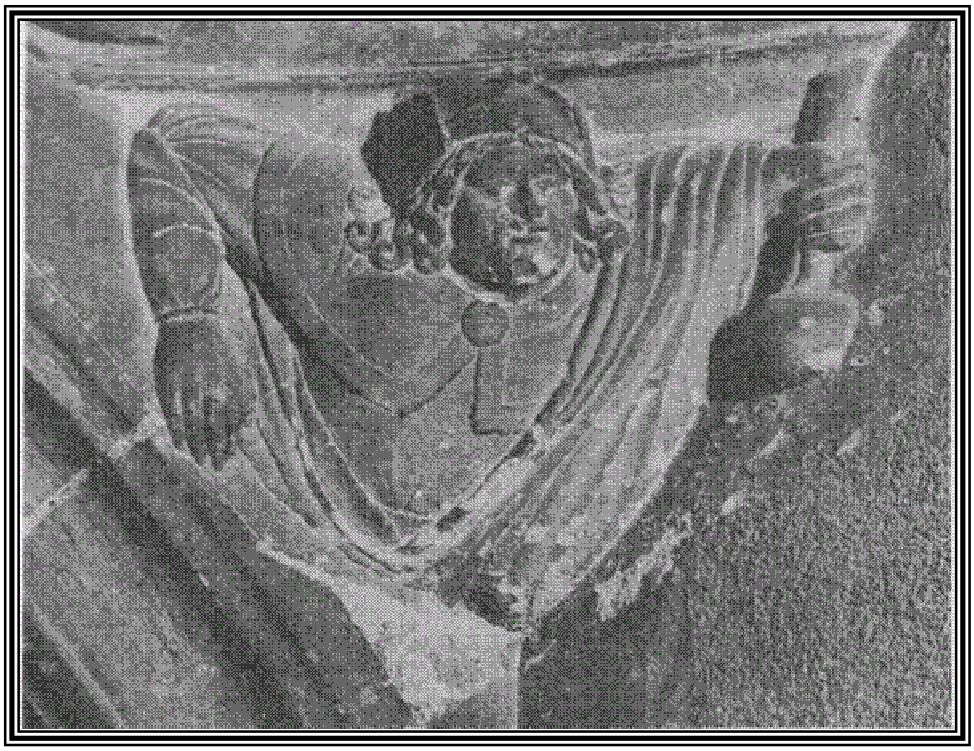
Gravura XXXVIII. Catedral De Amiens: O Astro de Sete Raios.



Gravura XXXIX. Bourges — Palácio Jacques Coeur: A Vieira de Compostela.



Gravura XL. Bourges — Palácio Jacques Coeur: Grupo de Tristão e Isolda.

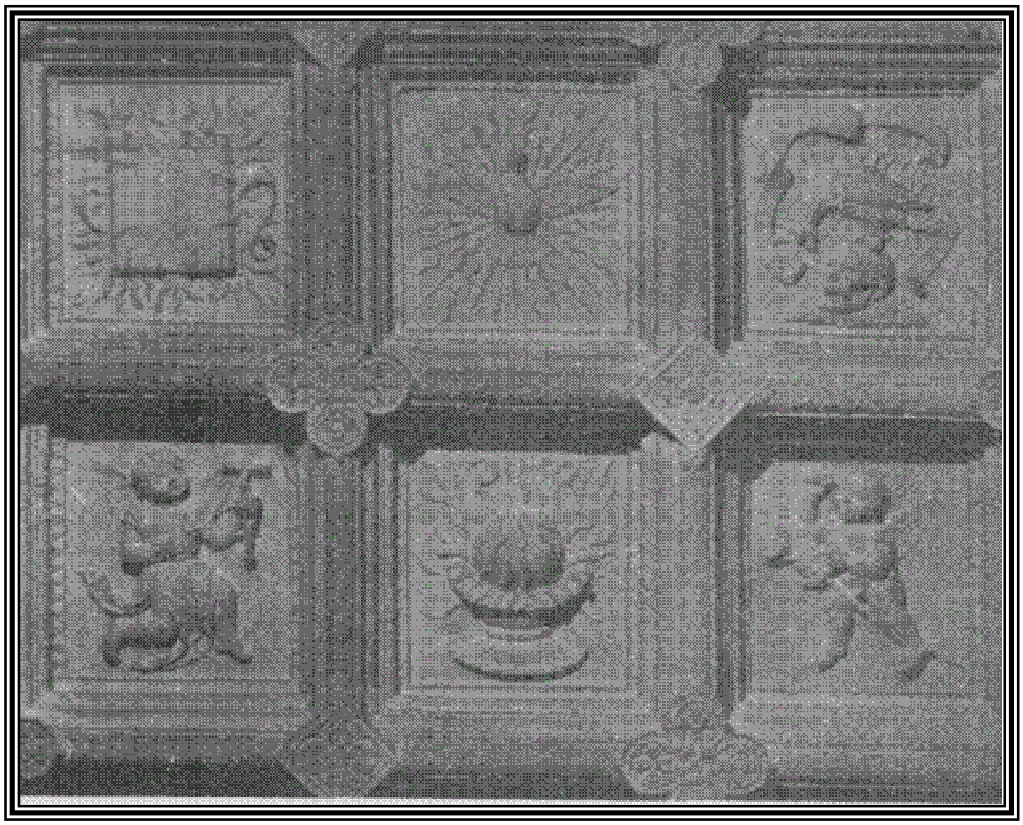


Gravura XLI. Bourges — Mansão Lallemant: O Vaso da Grande Obra.

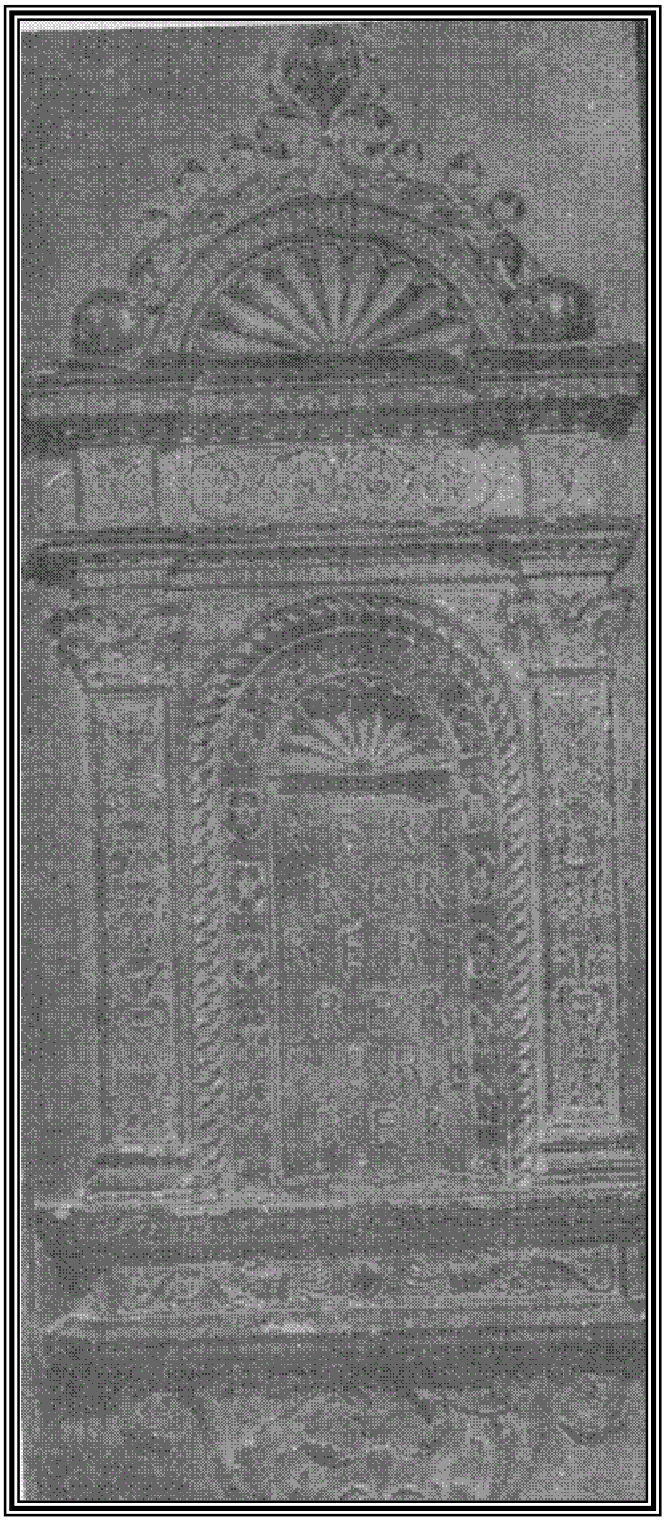
Gravura XLII. Bourges — Mansão Lallemant. Lenda de S. Cristóvão.

Gravura XLIII: Bourges —Mansão Lallemant: O Tosão de Ouro.

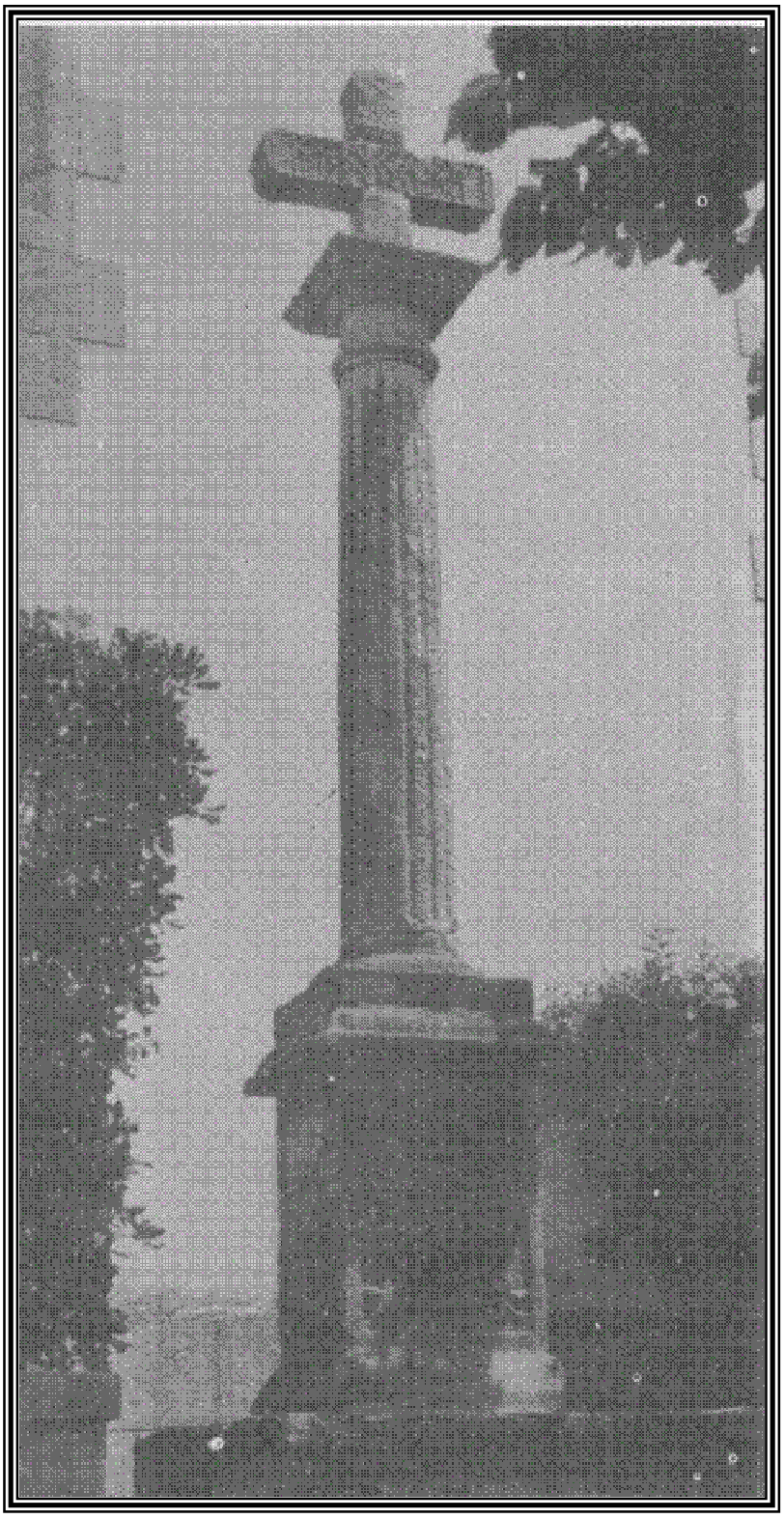
Gravura XLIV: Bourges —Mansão Lallemant: Capitel do Pilar. Lado Direito.



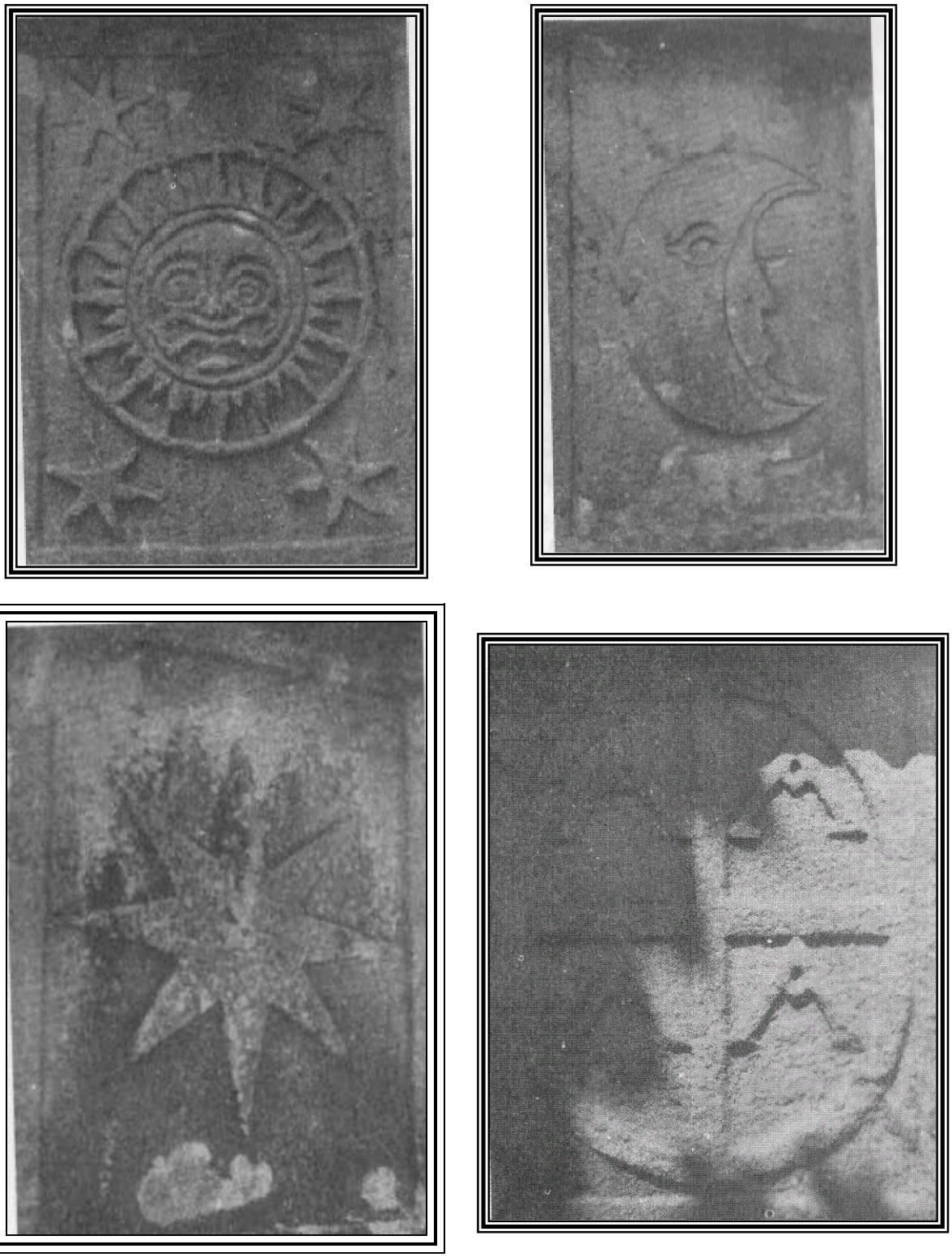
Gravura XLV. Bourges —Mansão Lallemant. Teto da Capela (fragmento)



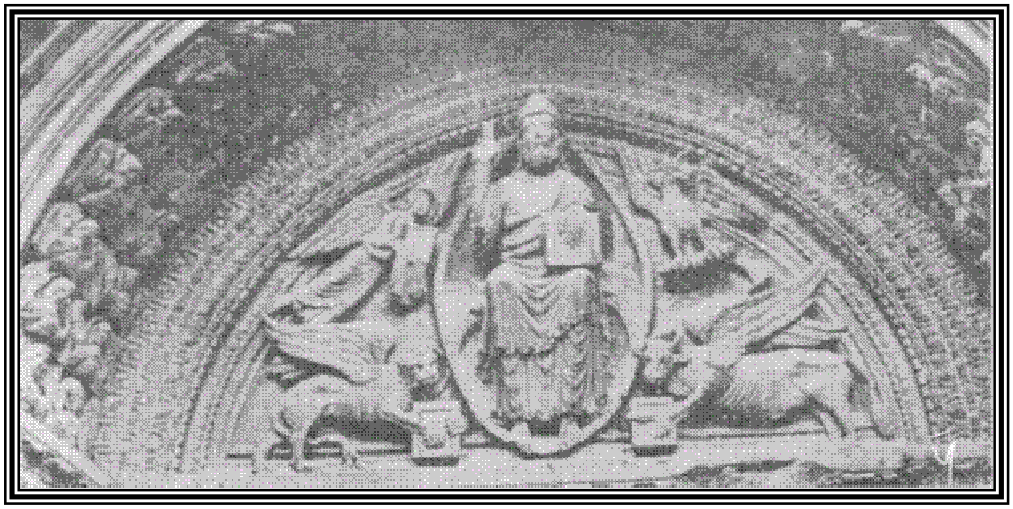
Gravura XLVI. Bourges Mansão Lallemant : Enigma da Credencia.



Gravura XLVII. HENDAIA (BAIXOS PUUNÉUS): Cruz Cíclica.



Gravura XLVIII. HENDAIA: Cruz Cíclica. As Quatro Faces do Pedestal.



Gravura XLIX. ARLES —IGREJA SAINT-TROPHIME: Tímpanu do Pórtico (Séc. XII).

O sexto medalhão é apenas uma repetição fragmentária do segundo. “*O adepto encontra-se aí de mãos juntas, em atitude de oração, e parece dar ação de graças à Natureza, figurada sob os traços de um busto feminino que um Espelho reflete. Reconhecemos nele o hieróglifo do tema dos Sábios, espelho no qual se vê toda a Natureza a descoberto*” (grav. XXIII).

À direita do pórtico, o sétimo medalhão mostra-nos um velho prestes a franquear o limiar do Palácio misterioso. Acaba de arrancar o toldo que escondia a entrada dos olhares profanos. É o primeiro passo dado na prática, a descoberta do agente capaz de operar a redução do corpo fixo, de o reincruar, segundo a expressão recebida, numa forma análoga à da sua substância-prima (grav. XXIV).

Os alquimistas fazem alusão a essa operação quando falam de reanimar as corporificações, ou seja, de tornar vivos os metais mortos. É a *Entrée au Palais fermé du Roy*, de Filaleto, a primeira porta de Ripley e de Basile Valentin, que é necessário saber abrir. O velho não é senão o nosso *Mercúrio*, agente secreto de que vários baixos-relevos nos revelaram a natureza, o modo de ação, os materiais e o tempo de preparação. Quanto ao Palácio, representa o ouro vivo ou filosófico, ouro vil, desprezado pelo ignorante e escondido sob andrajos que o furtam aos olhares, embora seja muito precioso para quem conhece o seu valor. Devemos ver neste motivo uma variante da alegoria dos Leões verde e vermelho, do dissolvente e do corpo a dissolver. Com efeito, o velho, que os textos identificam com Saturno — o qual, diz-se, devorava os seus filhos — estava outrora pintado de verde, enquanto o interior visível do Palácio oferecia uma coloração púrpura. Diremos mais adiante a que fonte nos podemos referir para restabelecer, graças ao colorido original, o sentido de todas estas figuras. É de notar, igualmente, que o hieróglifo de Saturno, encarado como dissolvente, é muito antigo. Num sarcófago do Louvre, que conteve

a múmia de um sacerdote hierogramatista de Tebas, chamado Poeris, pode observar-se, no lado esquerdo, o deus Soo, sustentando o céu com o auxílio do deus Knufis (a alma do mundo) enquanto a seus pés está o deus Ser (Saturno), deitado, e cujas carnes são de cor verde.

O grupo seguinte permite-nos assistir ao encontro do velho e do rei coroado, do dissolvente e do corpo, do princípio volátil e do sal metálico fixo, incombustível e puro. A alegoria aproxima-se muito do texto parabólico de Bernardo Trevisano, em que o "*sacerdote antigo e de velha idade*" se mostra muito bem instruído acerca das propriedades da fonte oculta, da sua ação sobre o "*rei do país*" que ela ama, atrai e devora. Nesta via, e quando se produz a animação do mercúrio, o ouro ou rei é dissolvido pouco a pouco e sem violência; não se passa o mesmo na segunda, em que, contrariamente à amalgamação vulgar, o mercúrio hermético parece atacar o metal com um vigor característico e que se assemelha bastante às efervescências químicas. Os sábios disseram, a este propósito, que na *Conjunção* se elevaram violentas tempestades, grandes tormentas, e que as ondas do seu mar ofereciam o espetáculo de um "*áspero combate*". Alguns representaram esta reação pela luta de morte de animais diferentes: águia e leão (Nicolas Flamel); galo e raposa (Basile Valentin) etc. Mas, no nosso entender, a melhor descrição — sobretudo a mais iniciática — é a que nos deixou o grande filósofo Cyrano Bergerac do espantoso duelo a que se entregaram, diante dos seus olhos, a *Rémora e a Salamandra*. Outros, e são os mais numerosos, procuraram os elementos das suas figuras na gênese primária e tradicional da Criação; esses descreveram a formação do composto filosofal, assimilando-a à do caos terrestre, produto das agitações e das reações do fogo e da água, do ar e da terra.

Sendo mais humano e mais familiar, o estilo de Notre-Dame não é menos nobre nem menos expressivo. As duas naturezas são aí representadas por duas crianças agressivas e quezilentas que, chegando a vias de fato, não se poupam as pancadas. No auge da luta, um deles deixa *cair um pote e o outro uma pedra* (grav. XXV). Não é possível descrever com mais clareza e simplicidade a ação da água pontica sobre a matéria grave e este medalhão honra o mestre que o concebeu.

Nesta série de temas, com a qual terminaremos a descrição das figuras do grane pórtico, vê-se nitidamente que a idéia condutora teve como principal objetivo a reunião dos pontos variáveis na prática da Solução. Só ela basta, com efeito, para identificar a via seguida. A dissolução do ouro alquímico pelo dissolvente Alkaest caracteriza a primeira via; a do ouro vulgar pelo nosso mercúrio indica a segunda. Através desta realiza-se o mercúrio animado.

Uma segunda solução, enfim, a do Enxofre, vermelho ou branco, pela água filosófica, constitui o objeto do décimo-segundo e último baixo-relevo. Um *guerreiro deixa cair a sua espada* e detém-se, confuso, diante de uma árvore ao pé da qual surge um *cordeiro*; a *árvore tem três enormes frutos redondos* e vê-se emergir dos seus ramos a *silhueta de um pássaro*. Encontra-se aqui a árvore solar que o Cosmopolita descreve na *Parábola do Traité de la Nature*, árvore da qual se deve extrair a água. Quanto ao guerreiro, representa o artista que acaba de terminar o *trabalho de Hércules* que é a nossa preparação. O *cordeiro* testemunha que ele soube escolher a estação favorável e a substância própria; o *pássaro* designa a natureza volátil do composto "*mais celeste que terrestre*". A partir de então, resta-lhe imitar Saturno, o qual, diz o Cosmopolita, "*tomou dez partes dessa água e, seguidamente, colheu o fruto da árvore solar e meteu-o nessa água... Ora essa água é a Água de vida, que tem o poder de melhorar os frutos desta árvore, de maneira*

que, a partir dessa altura, não haverá mais necessidade de plantar nem de enxertar; porque ela poderá, apenas pelo seu odor, tornar todas as outras seis árvores da mesma natureza de que ela é". Quanto ao mais, esta imagem é uma réplica da famosa expedição dos Argonautas; vemos aí Jasão junto do cordeiro com o tosão de ouro e da árvore dos frutos preciosos do Jardim das Hespérides.

No decorrer deste estudo tivemos ocasião de lamentar as deteriorações de estúpidos iconoclastas e o desaparecimento completo do revestimento policromo que outrora a nossa admirável catedral possuía. Não nos resta nenhum documento bibliográfico capaz de ajudar o investigador e de remediar, pelo menos em parte, o ultraje de séculos. No entanto, não é necessário compulsar velhos pergaminhos nem folhear em vão antigas estampas: Notre-Dame conserva o colorido original das figuras do seu grande pórtico.

Guillaume de Paris, cuja perspicácia devemos abençoar, soube prever o prejuízo considerável que o tempo traria à sua obra. Como mestre avisado, fez reproduzir minuciosamente os motivos dos medalhões nos vitrais da rosa central. O vidro vem, assim, completar a pedra e, graças ao auxílio da matéria frágil, o esoterismo reconquista a sua pureza primitiva.

Ali descobrimos a inteligência dos pontos duvidosos da estatuária. O vitral, por exemplo, na alegoria da Coobação (primeiro medalhão) apresenta-nos, não um vulgar cavaleiro, mas um príncipe coroado de ouro, de vestes brancas e meias vermelhas; das duas crianças em luta uma é verde e a outra cinzento-violeta; a rainha derrubando o Mercúrio usa uma coroa branca, camisa verde e manto púrpura. Picaremos mesmo surpreendidos por encontrar certas imagens desaparecidas da fachada, como testemunha esse artesão, sentado a uma mesa vermelha e que extrai de um saco grandes peças de ouro; essa mulher de corpete

verde e vestida com um brial escarlate, alisando a cabeleira diante de um espelho; esses Gêmeos, do zodíaco inferior, dos quais um é de rubis e o outro de esmeraldas, etc.

Na sua harmonia, na sua unidade, que profundo tema de meditação nos oferece a ancestral Idéia hermética! Petrificada na fachada, vitrificada no círculo enorme da rosácea, passa do mutismo à revelação, da gravidade ao entusiasmo, da inércia à expressão viva. Sumida, material e fria sob a luz crua do exterior, surge do cristal em feixes coloridos e penetra sob as naves, vibrante, quente, diáfana e pura como a própria Verdade.

E o espírito não pode evitar certa perturbação em presença dessa outra antítese, ainda mais paradoxal: o archote do pensamento alquímico iluminando o templo do pensamento cristão!

VI

Deixemos o grande pórtico e vamos ao portal norte ou da Virgem.

No centro do tímpano, na cornija média, olhai o sarcófago, acessório de um episódio da vida de Cristo; vereis aí sete círculos: são os símbolos dos sete metais planetários (grav. XXVI).

"O Sol indica o ouro, o azougue o Mercúrio:
O que Saturno é para o chumbo, é-o Vénus para
[o bronze; A Lua da prata, Júpiter do estanho
E Marte do ferro são a imagem[37]".

[37] La Cabale Intellective, manuscrito da Biblioteca do Arsenal, S. e A. 72, pág. 15.

O círculo central está decorado de modo particular, enquanto os outros seis se repetem dois a dois — o que nunca acontece nos motivos puramente decorativos da arte ogival. Ainda mais, esta simetria desenvolve-se do centro para as extremidades, tal como ensina o Cosmopolita.

> *"Olha o céu e as esferas dos planetas, diz este au tor[38], verás que Saturno é o mais alto de todos, sucedendo-se Júpiter e depois Marte, o Sol, Vênus, Mercúrio e enfim a Lua. Considera agora que as virtudes dos planetas não sobem mas descem; até a experiência nos ensina que Marte se converteu facilmente em Vênus e não Vênus em Marte, visto que a esfera é mais baixa. Assim, Júpiter transmuta-se facilmente em Mercúrio, porque Júpiter é mais alto do que Mercúrio; aquele é o segundo depois do firmamento, este o segundo acima da Terra; e Saturno o mais alto, a Lua a mais baixa; o Sol mistura-se com todos mas nunca é melhorado pelos inferiores. Ora, notarás que há grande correspondência entre Saturno e a Lua, no meio dos quais está o Sol, como também entre Mercúrio e Júpiter, Marte e Vénus, que têm todos o sol no meio".*

A concordância de mutação dos planetas metálicos entre si é, portanto, indicada no pórtico de Notre-Dame da maneira mais formal. O motivo central simboliza o Sol; as rosáceas das extremidades indicam Saturno e a Lua; depois,

[38] Nouvelle Lumière chymique. *Traité du Mercure*, chap. IX, pág. 41. Paris, Jean d'Houry, 1649.

vêm respectivamente Júpiter e Mercúrio; finalmente, de cada lado do Sol, Marte e Vênus.

Mas há melhor. Se analisarmos esta linha bizarra que parece ligar as circunferências das rosáceas, vê-la-emos formada por uma sucessão de quatro cruzes e de três báculos, dos quais um de espiral simples e os outros dois de dupla voluta. Notai, de passagem, que ainda aqui, se se tratasse de uma vontade ornamental, seriam necessários seis ou oito símbolos, sempre para conservar uma simetria perfeita; mas não é o caso e o que acaba por provar que o sentido simbólico é propositado é que um espaço, o da esquerda, permanece livre.

As quatro cruzes, tal como na notação espagírica, representam os metais imperfeitos; os báculos de dupla espiral, os dois perfeitos; e o báculo simples, o mercúrio, semi-metal ou semi-perfeito.

Mas se, deixando o tímpano, baixarmos o olhar em direção à parte esquerda do envasamento, dividido em cinco nichos, notaremos curiosas figurinhas entre os extradorsos de cada arcatura.

Indo do exterior para o pé direito, surgem o cão e as duas pombas (grav. XXVII) que encontramos descritos na animação do mercúrio exaltado; trata-se do cão de Corasceno, de que falam Artefius e Filaleto, que é preciso saber separar do composto no estado de pó negro, e das Pombas de Diana, outro enigma desesperante, sob o qual se escondem a espiritualização e a sublimação do mercúrio filosofal. O cordeiro, emblema da edulcoração do princípio arsenical da Matéria; o homem virado, que traduz bem o apotegma alquímico solve et coagula, o qual ensina a realizar a conversão elementar, volatilizando o fixo e fixando o volátil (grav. XXVIII):

"*Se sabes dissolver o fixo, E o dissolvido fazer voar,*

Depois o volátil fixar em pó, Tens com que te consolar".

É nesta parte do pórtico que se encontrava esculpido outrora o hieróglifo máximo da nossa prática: o Corvo.

Principal figura do brasão hermético, o corvo de Notre-Dame tinha em todas as épocas exercido uma atração muito viva sobre a turba dos assopradores; é que uma velha lenda designava-o como único sinal de um depósito sagrado. Conta-se, efetivamente, que Guillaume de Paris — "*que, diz Victor Hugo, foi sem dúvida condenado por ter agregado um frontispício tão infernal ao santo poema que o resto do edifício canta eternamente*" — teria escondido a pedra filosofal num dos pilares da imensa nave. E o ponto exato desse misterioso esconderijo encontrava-se precisamente determinado pelo ângulo visual do corvo...

Assim, segundo a lenda, a ave simbólica fixava outrora do exterior o lugar desconhecido do pilar secreto onde o tesouro estaria encerrado.

Na face externa dos pilares sem imposta que suportam a padieira e o nascimento dos arcos da abóbada estão representados os signos do zodíaco. Encontra-se, em primeiro lugar, e de baixo para cima, Áries, depois Taurus e, por cima, Gemini. São os meses primaveris indicando o começo do trabalho e o tempo propício às operações.

Objetar-se-á, sem dúvida, que o zodíaco pode não ter um significado oculto e representar apenas a zona das constelações. É possível. Mas nesse caso deveríamos encontrar a ordem astronômica, a sucessão cósmica das figuras zodiacais que de modo nenhum os nossos antepassados ignoraram. Ora, a Gemini sucede Leo. que usurpa o lugar de Câncer, relegado para o pilar oposto. O imagista

quis portanto indicar, por esta hábil transposição, a conjunção do fermento filosófico — ou Leão — com o composto mercurial, união que se deve produzir por volta do fim do quarto mês da primeira Obra. Nota-se ainda, sob este pórtico, um pequeno baixo--relevo quadrangular verdadeiramente curioso. Sintetiza e exprime a condensação do Espírito universal, que, quando se materializa, constitui o famoso Banho dos astros, onde o sol e a lua químicos devem banhar-se, mudar de natureza e rejuvenescer. Vemos uma criança cair de um crisol, grande como uma jarra, que é seguro por um anjo de pé, nimbado, de asa estendida e que parece bater no inocente. Todo o fundo da composição é ocupado por um céu noturno e constelado (grav. XXIX). Reconhecemos neste tema a alegoria muito simplificada, cara a Nicolas Flamel, do Massacre dos Inocentes, que veremos brevemente num vitral da Sainte-Chapelle.

Sem entrar pormenorizadamente na técnica opera-tória — o que nenhum autor se atreveu a fazer — diremos, no entanto, que o Espírito universal corporificado nos minerais sob o nome alquímico de Enxofre, constitui o princípio e o agente eficaz de todas as tinturas metálicas. Mas não se pode obter este Espírito, este sangue vermelho das crianças, senão decompondo o que a natureza tinha reunidos neles primeiro. É pois necessário que o corpo pereça, que seja crucificado e que morra, se quiser extrair-se a alma, vida metálica e orvalho celeste que tinha encerrado. E essa quinta essência, transfundida para um corpo puro, fixo, perfeitamente digerido, dará origem a uma nova criatura, mais resplandecente do que qualquer daquelas de que provém. Os corpos não têm ação uns sobre os outros; só o espírito é ativo e agente.

É por isso que os Sábios, sabendo que o sangue mineral de que tinham necessidade para animar o corpo fixo e inerte do ouro era apenas uma condensação

do Espírito universal, alma de todas as coisas; que essa condensação sob a forma úmida, capaz de penetrar e tornar vegetativos os mistos sublunares, só se efetuava à noite, graças às trevas, ao céu puro e ao ar calmo; que enfim, a estação durante a qual se manifestava com mais atividade e abundância correspondia à Primavera terrestre, os Sábios, por todas estas razões combinadas, deram-lhe o nome de Orvalho de Maio. Também Thomas Corneille[39] não nos surpreende quando assegura que se chamava aos grão-mestres da Rosa-Cruz *Irmãos do Orvalho Cozido*, significação que eles próprios davam às iniciais da sua Ordem: P. R. C.

Gostaríamos de poder dizer mais acerca deste assunto de extrema importância e mostrar como o *Orvalho de Maio* (*Maia era mãe de Hermes*) — umidade vivificante do mês de Maria, a Virgem Mãe — se extraía facilmente de um corpo particular, abjeto e desprezado, cujas características já descrevemos, se não houvesse barreiras intransponíveis... Tocamos no mais alto segredo da Obra e desejamos manter o nosso segredo. É esse o *Verbum dimissum do Trevisano*, a Palavra perdida dos franco-maçons medievais, que todas as Fraternidades herméticas esperavam encontrar e cuja procura constituía o fim dos seus trabalhos e a razão de ser da sua existência[40].

Post tenebras lux. Não o esqueçamos. A luz sai das trevas; ela é difusa na obscuridade, no negro, como o dia o é na noite. Do obscuro Caos é que a luz foi extraída e as suas radiações reunidas e se, no dia da Criação, o Espírito divino se movia sobre as águas do Abismo — *Spiritus Domini ferebatur super aquas* —, antes

[39] *Dictionnaire des Arts et des Sciences*, art. Rose-Croix. Paris, Coignard, 1731.
[40] Entre os mais célebres centros de iniciação deste gênero citaremos as *Ordens dos Iluminados, dos Cavaleiros da Águia Negra, das Duas Águias, do Apocalipse; os Irmãos Iniciados da Ásia, da Palestina, do Zodíaco; as Sociedades dos Irmãos Negros, dos Eleitos Coëns, dos Mopses, das Sete Espadas, dos Invisíveis, dos Príncipes da Morte; os Cavaleiros do Cisne (instituída por Elias), os Cavaleiros do Cão e do Galo, os Cavaleiros da Távola Redonda, da Gineta, do Cardo, do Banho, do Animal Morto, do Amarante* etc.

esse espírito invisível não podia ser distinguido da massa aquosa e confundia-se com ela.

Lembrai-vos, enfim, que Deus levou seis dias a completar a sua Grande Obra; que a luz foi separada no primeiro dia e que os dias seguintes se determinaram como nos nossos, por intervalos regulares e alternados de obscuridade e de luz:

"À meia noite, uma Virgem mãe
produz este astro luminoso;
neste momento miraculoso
chamamos a Deus nosso irmão".

VII

Voltemos atrás e detenhamo-nos no portal sul, chamado ainda pórtico de Santa Ana. Oferece-nos um único motivo mas o seu interesse é considerável porque descreve a prática mais curta da nossa Ciência e, relativamente a esta, merece ser classificado na primeira fila dos paradigmas lapidares.

"Vê, diz Grillot de Givry[41], esculpido no portal direito de Notre-Dame de Paris, o bispo empoleirado no aludel do alambique onde se sublima, acorrentado nos limbos, o mercúrio filosofal. Ele ensina-te de onde provém o fogo sagrado; e o capítulo, ao deixar, por uma tradição secular, esta

[41] Grillot de Givry, *Le Grand Oeuvre. Paris*, Chacornac, 1907, pág. 27.

porta encerrada todo o ano, indica-te que esta é a via não vulgar, desconhecida da multidão e reservada ao pequeno número dos eleitos da Sapiência[42]*".*

Poucos alquimistas consentem em admitir a possibilidade de duas vias, uma curta e fácil, chamada via seca, a outra mais longa e ingrata, dita via úmida. Isso pode dever-se ao facto de que muitos autores tratam exclusivamente do processo mais longo, seja porque ignoram o outro, seja porque preferem guardar silêncio em vez de ensinar os seus princípios. Pernety recusa-se a admitir essa duplicidade de meios, enquanto Huginus de Barma afirma, pelo contrário, que os antigos mestres, os Geber, Lulle, Paracelso, tinham cada um o seu processo próprio.

Quimicamente, nada se opõe a que um método que utilize a via úmida não possa ser substituído por outro, utilizando reações secas para obter o mesmo resultado. Hermeticamente, o emblema de que nos ocupamos é uma prova disso. Encontramos uma segunda prova na Enciclopédia do século XVIII, em que se assegura que a Grande Obra pode fazer-se por duas vias, uma dita via úmida, mais longa mas mais honrosa, e a outra, via seca, muito menos apreciada. Nesta é necessário "*cozer o **Sal celeste**, que é o mercúrio dos Filósofos, com um corpo metálico terrestre, num crisol e a fogo simples, durante quatro dias*".

Na segunda parte de uma obra atribuída a Basile Valentim[43], mas que seria antes devida a Sênior Zadith, o autor parece referir-se à via seca quando escreve que "*para chegar a esta Arte não são requeridos muito trabalho nem esforço e os gastos são reduzidos, os instrumentos são de pouco valor. Porque esta arte*

[42] Em S. Pedro de Roma, a mesma porta, chamada *Porta Santa ou Jubilar*, é dourada e entaipada; o Papa abre-a a golpes de martelo todos os vinte e cinco anos, ou seja, quatro anos em cada século.
[43] *Azoth ou Moyen de faire l'Or cachê des Philosophes*. Paris, Pierre Moet, 1659, pág. 140.

pode ser aprendida em menos de doze horas e no espaço de oito dias levada à perfeição, quando possui em si o seu princípio próprio".

Fílaleto, no capítulo XIX do *Introitus*, diz, depois de ter falado da via longa, que assegura ser fastidiosa e boa apenas para pessoas ricas:

> *"Mas para a **nossa via** não necessitamos mais do que uma **semana**; Deus reservou esta via rara e fácil para os pobres desprezados e para os seus santos cobertos de abjeção".*

Ainda por cima, Lenglet-Dufresnoy, nas suas *Remarques* acerca deste capítulo, pensa que "*esta via realiza-se pelo **duplo mercúrio** filosófico. Deste modo, acrescenta, a Obra termina em **oito dias**, em vez de cerca de dezoito meses necessários para a primeira via*".

Esta via abreviada mas coberta por espesso véu foi chamada pelos *Sábios Regime de Saturno.* A ação da Obra, em vez de necessitar do emprego de um recipiente de vidro, exige apenas o auxílio de um simples crisol. "*Revolverei o teu corpo num **vaso de terra** onde o encerrarei*", escreve um autor célebre[44], que diz ainda mais adiante: "*Faz um fogo no teu vaso, ou seja, na terra que o mantém encerrado. Este método breve, acerca do qual te instruímos liberalmente, parece-me a mais curta via e a verdadeira sublimação filosófica para alcançar a perfeição deste grave labor*". Assim se poderia explicar esta máxima fundamental da Ciência: *um só vaso, uma só matéria, um só forno*.

Cyliani, no prefácio do seu livro[45], relata os dois processos nestes termos:

[44] Salomon Trismosin, *La Toyson d'Or. Paris*, Ch. Sevestre, 1612. págs. 72 e 110.
[45] Cyliani, *Hermes dévoilé*. Paris, F. Locquin, 1832.

"*Creio que devo prevenir aqui que nunca se deve esquecer que apenas são necessárias duas matérias da mesma origem, uma volátil, a outra fixa; que há duas vias, a via seca e a via úmida. Sigo de preferência esta última, por dever, embora a primeira me seja muito familiar: faz-se com uma só matéria*".

Henri de Lintaut produz igualmente testemunho favorável à via seca quando escreve[46]:

"*Este segredo sobrepõe-se a todos os segredos do mundo porque, em pouco tempo podeis, sem grande cuidado nem trabalho, alcançar grande projeção, acerca da qual deveis ver Isaac Hollandois, que fala mais amplamente a este respeito*".

O nosso autor, infelizmente, não é mais prolixo do que os seus confrades. "*Quando penso, escreve Henckel[47], que o artista Elias, citado por Helvétius, pretende que a preparação da pedra filosofal começa e acaba em quatro dias, e que efetivamente mostrou esta pedra ainda aderente aos cacos do crisol, parece-me que não seria muito absurdo supor que aquilo que os alquimistas chamam os grandes meses fossem apenas outros tanto dias, o que seria um período de tempo muito limitado; e que existisse um método pelo qual toda a operação consistisse apenas em manter durante largo tempo as matérias no maior grau de fluidez, o que se*

[46] H. de Lintaut, *L'Aurore*. Manusc. bibliot. do Arsenal, S.A.F. 169, n.°3020 .
[47] J.-F. Henckel, Traité de VAppropriation. Paris, Thomas Hérissant, 1760, pág. 375, § 416.

obteria por meio de um fogo violento, alimentado pela ação dos foles; mas este método não pode executar-se em todos os laboratórios e talvez nem todos o considerassem praticável".

O emblema hermético de Notre-Dame, que já no século XVII tinha chamado a atenção do sagaz de Laborde[48], ocupa o tremo do pórtico, do estilóbato à arquitrave, e está minuciosamente esculpido nos três lados do pilar em questão. É uma alta e nobre estátua de S. Marcelo, de mitra na cabeça encimada por um docel com pequenas torres e desprovido, quanto a nós, de qualquer significação secreta. O bispo está de pé num nicho oblongo finamente talhado, ornado de quatro colunelos e de um admirável dragão bizantino, o todo suportado por um pedestal guarnecido com um friso e unido ao envasamento por uma moldura de gola revirada. Somente o nicho e o pedestal têm real valor hermético (grav. XXX).

Infelizmente, este pilar, decerto de modo tão magnífico, é quase novo: doze lustros apenas nos separam da sua restauração, porque foi reconstruído e... modificado.

Não queremos discutir aqui a oportunidade de tais reparações e não pretendemos, de modo nenhum, sustentar que se deva deixar espalhar-se a lepra do tempo num corpo esplêndido; no entanto, e como filósofo, não podemos deixar de lamentar o pouco cuidado que os restauradores mostram em relação às criações ogivais. Se convinha substituir o bispo enegrecido e refazer a sua base arruinada, era fácil; bastava copiar o modelo, transcrevê-lo fielmente. Se continha um sentido oculto, pouco importava: a imitação servil tê-lo-ia conservado. Quis-se fazer melhor ainda e, se se conservaram as linhas do santo bispo e do belo dragão, em

[48] De Laborde*, Explications de L'Enigme trouvée à un pilier de l'Eglise Notre-Dame de Paris*. Paris, 1636.

contrapartida ornamentou-se o pedestal com folhagens e entrelaçados românicos, em lugar dos besantes e das flores que se viam outrora.

Esta segunda edição, revista, corrigida e aumentada, é certamente mais rica do que a primeira, mas o símbolo está truncado, a ciência mutilada, a chave perdida, o esoterismo extinto. O tempo corrói, gasta, desagrega, esboroa o calcário; a nitidez sofre com isso, mas o sentido permanece. Surge o restaurador, o curandeiro de pedras; com alguns golpes de cinzel amputa, cerceia, oblitera, transforma, faz de uma ruína autêntica um arcaísmo artificial e brilhante, fere e cura, suprime e falsifica em nome da Arte, da Forma ou da Simetria, sem a menor preocupação com a idéia criadora. Graças a esta prótese moderna, as nossas veneráveis damas hão de permanecer eternamente jovens!

Mas, ai de nós! quando tocaram no invólucro deixaram escapar a alma!

Discípulos de Hermes, ide à catedral verificar qual o lugar e a disposição do novo pilar e, seguidamente, tomai o caminho que o original seguiu. Atravessai o Sena, entrai no Museu de Cluny e tereis a satisfação de encontrá-lo aí, junto da escada de acesso ao *frigidarium* das Termas de Juliano. Aí foi parar o belo fragmento[49].

[49] O itinerário já não é válido, visto que há seis anos o pilar simbólico, objeto de uma veneração bem justificada, voltou a Notre-Dame, não longe do lugar que foi o seu durante mais de quinhentos anos. Com efeito, podereis encontrá-lo num compartimento de teto alto e cruzado por ogivas abatidas da torre norte — a qual, cedo ou tarde, será adaptada a museu — e possui, ao sul, a sua réplica exata do outro lado da plataforma do grande órgão.

Provisoriamente, a curiosidade, qualquer que seja a sua natureza, não se satisfaz tão facilmente e incitará o visitante até ao novo refúgio da escultura iniciática. Mas, ai dele, aí espera-o uma surpresa que o entristecerá logo em seguida e que reside na amputação, infinitamente lamentável, de quase todo o corpo do dragão, agora reduzido à sua parte anterior, ainda provida das duas patas.

O animal monstruoso, com a graça de um enorme lagarto, estreitava o Athanor, deixando nas chamas o pequeno rei triplamente coroado que é o filho das suas obras violentas sobre a morte adúltera. Só é visível o rosto da criança mineral, que sofre as "lavagens ígneas" de que Nicolas Flamel fala. Está envolvido em faixas e cordões, segundo a moda medieval, como ainda se pode ver na figura de porcelana do pequeno "*Banhista*" que se inclui no bolo do dia da festa dos Reis. (Conf. Alchimie, op. cit., pág. 89.)

Este enigma do trabalho alquímico, solucionado de maneira exata — pelo menos em parte — por François Cambriel, valeu-lhe ser citado por Champfleury nos seus *Excentriques* e por Tcherpakoff nos seus *Fous littéraires*. Dar-nos-ão a mesma honra?

No pedestal cúbico observareis, no lado direito, dois besantes em relevo, maciços e circulares; são as matérias ou naturezas metálicas — objeto e dissolvente — com as quais se deve começar a Obra. Na face principal, estas substâncias, modificadas pelas operações preliminares, já não são representadas sob a forma de discos mas sim como rosáceas de pétalas unidas. Convém, de passagem, admirar sem reservas a habilidade com que o artista soube traduzir a transformação dos produtos ocultos, dos acidentes externos e dos materiais heterogêneos que os envolviam na mina. No lado esquerdo, os besantes, transformados em rosáceas, apresentam desta vez a forma de flores decorativas de pétalas unidas mas de cálice visível. Embora muito corroídas e quase apagadas, é fácil, no entanto, encontrar aí os traços do disco central. Representa sempre os mesmos temas, que adquirem outras qualidades; o gráfico do cálice indica que as raízes metálicas foram abertas e estão dispostas a mostrar o seu princípio seminal. Tal é a tradução esotérica dos pequenos motivos do pedestal. O nicho vai fornecer-nos a explicação complementar.

As matérias preparadas e unidas num só composto devem sofrer a sublimação, ou última purificação ígnea. Nesta operação, as partes que se consomem com o fogo são destruídas, as matérias terrosas perdem a sua coesão e desagregam-se, enquanto os princípios puros, in-combustíveis, se elevam sob a forma muito diferente da que o composto apresentava. É o *Sal dos Filósofos*, o Rei coroado de glória, que nasce no fogo e deve divertir-se na boda subseqüente, a fim de que, diz Hermes, as coisas ocultas se tornem manifestas. *Rex ab igne veniet, ac*

conjugio gaudebit et occulta patebunt. Deste rei, o nicho mostra apenas a cabeça, emergindo das chamas purificadoras. No estado atual, seria impossível dizer se a faixa esculpida na cabeça humana pertence a uma coroa; poder-se-ia também distinguir, de acordo com o volume e o aspecto do crânio, uma espécie de bacinete ou capacete. Mas felizmente possuímos o texto de *Esprit Gobineau de Montluisant*, cujo livro foi escrito "*na quarta-feira, 20 de Maio de 1640, véspera da gloriosa Ascensão do Nosso Salvador Jesus Cristo*[50]" e que positivamente nos ensina que o rei usa uma *tripla coroa*.

Após a elevação dos princípios puros e coloridos do composto filosófico o resíduo está pronto, desde então, a fornecer o sal mercurial, volátil e fundível, ao qual os velhos autores muitas vezes deram o epíteto de *Dragão babilônio*.

O artista criador do monstro emblemático produziu uma verdadeira obra-prima e, embora mutilada — a plumagem do lado esquerdo está quebrada — não deixa de ser uma notável peça de estatuária. O animal fabuloso emerge das chamas e a sua cauda parece sair do ser humano cuja cabeça de certo modo rodeia. Depois, num movimento de torsão que o faz encurvar sob a volta da abóbada, vem estreitar o athanor com as suas possantes garras.

Se examinarmos a ornamentação do nicho, observaremos estrias agrupadas, ligeiramente ocas, curvilíneas na parte superior e planas na base. As da face esquerda estão acompanhadas por uma flor de quatro pétalas separadas, exprimindo a matéria universal, o conjunto dos quatro *elementos primários*, segundo a doutrina de Aristóteles divulgada na Idade Média. Diretamente por baixo, o duo das naturezas que o alquimista trabalha e cuja reunião fornece o *Saturno* dos Sábios, denominação anagramática de naturezas (em francês: *Saturne e Natures*).

[50] *Explication très curieuse des Enigmes et Figures hiéroglyphiques, Physiques, qui sont au grand portcál de l'Êglise Cathêdrale et Métropolitaine de Notre-Dame de Paris*.

No intercolúnio frontal, quatro estrias decrescentes, seguindo a obliqüidade do plano inclinado em chamas, simbolizam o quarteto dos *elementos segundos*; finalmente, de cada lado do athanor, e sob as próprias garras do dragão, as cinco unidades da *quintessência*, compreendendo os três princípios e as duas naturezas, depois a sua totalização sob o número dez, "*no qual tudo finda e se acaba*".

L.-P. François Cambriel[51] pretende que a multiplicação do Enxofre — branco ou vermelho — não está indicada no hieróglifo estudado; não ousaríamos pronunciar-nos tão categoricamente. A multiplicação, efec-tiyamente, só se pode realizar com o auxílio do mercúrio, que desempenha o papel de paciente na Obra, e por cocções ou fixações sucessivas. É, portanto, sobre o dragão, imagem do mercúrio, que deveríamos procurar o símbolo representativo da nutrição e da progressão do Enxofre ou do Elixir. Ora, se o autor tivesse tomado mais cuidado com o exame das particularidades decorativas, teria certamente notado:

1º Uma faixa longitudinal, partindo da cabeça e seguindo a linha das vértebras até à extremidade da cauda;

2º Duas faixas análogas, colocadas obliquamente, uma em cada asa;

3º Duas faixas mais largas, transversais, cingindo a cauda do dragão, a primeira ao nível da plumagem, a outra acima da cabeça do rei. Todas estas faixas estão decoradas com círculos cheios que se tocam num ponto da sua circunferência.

Quanto ao seu significado, ser-nos-á fornecido pelos círculos das faixas da cauda: o centro está nitidamente indicado em cada um deles. Ora os hermetistas sabem que o rei dos metais é representado pelo signo solar, ou seja, uma

[51] *Cours de Philosaphie hermétique ou d'Alchimie en dix-neuf leçons*. Paris, Lacour et Maistrasse, 1843.

circunferência com ou sem ponto central. Parece-nos, então, verossímil pensar que, se o dragão está profusamente coberto com o símbolo áurico — inclusivamente nas garras da pata direita — é porque é capaz de transmutar em quantidade; mas só pode adquirir este poder por uma série de ulteriores cocções com o *Enxofre ou Ouro filosófico, o que constitui as multiplicações*.

Esse é, tão claramente exposto quanto possível, o sentido esotérico que julgamos ter reconhecido no belo pilar da porta de Santa Ana. Outros, mais eruditos ou mais sábios, dar-lhe-ão talvez uma interpretação melhor, porque não pretendemos impor a ninguém a tese aqui desenvolvida. Bastar-nos-á dizer que ela concorda em geral com a de Cambriel. Mas, em contrapartida, não partilhamos a opinião deste autor, que queria estender, sem provas, o simbolismo do nicho à própria estátua.

Claro que é sempre penoso ter de censurar um erro evidente e mais enfadonho ainda ter de sublinhar certas afirmações para as destruir em bloco. No entanto, devemos fazê-lo, por muito que nos pese. A ciência que estudamos é tão positiva, tão real, tão exata como a ótica, a geometria ou a mecânica; e os seus resultados tão palpáveis como os da química. Se o. entusiasmo, a fé íntima são estimulantes, preciosos auxiliares; se participam, por um lado, na condução e na orientação das nossas pesquisas, devemos, no entanto, evitar os seus desvios, subordiná-los à lógica, ao raciocínio, submetê-los ao critério da experiência. Lembremo-nos que foram os truques dos assopradores ávidos, as práticas insensatas dos charlatões, as inépcias de escritores ignorantes e sem escrúpulos que lançaram o descrédito sobre a verdade hermética. Deve-se ver com justeza e falar com cuidado. Nem uma palavra que não seja pesada, nem um pensamento que não tenha sido passado no crivo do juízo e da reflexão. A alquimia exige uma

depuração; livremo-la das máculas com que os seus próprios partidários por vezes a sujaram: ficará mais robusta e mais sã, sem nada perder do seu encanto ou da sua misteriosa atração.

François Cambriel, na trigésima terceira página do seu livro, exprime-se assim: "*Deste mercúrio resulta a Vida, representada pelo bispo que está por cima do citado dragão...* ***Esse bispo leva um dedo à boca*** *para dizer àqueles que o vêem e que vêm tomar conhecimento do que ele representa... calai-vos, não digais nada*!..."

O texto está acompanhado de uma gravura de um desenho muito mau — o que tem pouca importância — mas ostensivamente alterado — o que é mais grave. S. Marcelo aparece sustentando um báculo curto como uma bandeirinha de guarda de passagem de nível; a cabeça está coberta com uma mitra de decoração cruciforme e, soberbo anacronismo, o aluno de Prudêncio é barbado! Pormenor curioso: no desenho de frente, o dragão tem a boca de perfil e morde o pé do pobre bispo que parece, aliás, importar-se pouco com isso. Calmo e sorridente, limita-se a cerrar os lábios com o gesto do silêncio por obrigação.

A comprovação é fácil, visto que possuímos a obra original e a fraude revela-se logo ao primeiro golpe de vista. O nosso santo é, segundo o costume medieval, absolutamente glabro; a sua mitra, muito simples, não tem qualquer ornamentação; o báculo, que segura na mão esquerda, apóia a sua extremidade inferior na goela do dragão. Quanto ao famoso gesto dos personagens do *Mútus Liber* e de Harpócrates, saiu inteiramente da imaginação excessiva de Cambriel. S. Marcelo é representado dando a bênção, numa atitude cheia de nobreza, a fronte inclinada, o antebraço dobrado, a mão ao nível do ombro, o indicador e o dedo médio levantados.

É muito difícil acreditar que dois observadores tenham podido ser vítimas de uma mesma ilusão. Terá esta fantasia, emanado do artista ou foi imposta pelo texto? A descrição e o desenho apresentam, entre si, tal concordância que nos permitirão dar pouco crédito às qualidades de observação manifestadas neste outro excerto do mesmo autor:

> *"Passando, um dia, diante da igreja de Notre-Dame de Paris, examinei com* ***muita atenção*** *as belas esculturas de que as três portas estão ornadas e vi, numa destas três portas, um hieróglifo dos mais belos, de que não me tinha apercebido, e* ***durante vários dias seguidos fui consultá-lo*** *para poder relatar em pormenor tudo o que ele representava, o que consegui. Pelo que se segue, o leitor poderá convencer-se disso e melhor ainda se se deslocar pessoalmente a esse local".*

Eis uma atitude a que, na verdade, não falta ousadia nem desfaçatez. Se o leitor de Cambriel aceitar o seu convite, não encontrará no tremo da porta de Santa Ana senão o exoterismo lendário de S. Marcelo. Verá ali o bispo matando o dragão, tocando-o com o seu báculo, tal como conta a tradição. Que ele simbolize, finalmente, a vida da matéria, é uma opinião pessoal que o autor é livre de exprimir; mas que ele realize de fato o *tacere* de Zoroastro, isso é falso, e sempre o foi.

Tais despropósitos são lamentáveis e indignos de um espírito sincero, probo e reto.

VIII

Edificadas pelos *Frimasons* medievais para assegurar a transmissão dos símbolos e da doutrina hermética, as nossas grandes catedrais exerceram, desde a sua aparição, marcada influência em numerosos exemplares mais modestos da arquitetura civil ou religiosa.

Flamel gostava de revestir de emblemas e de hieró-glifos as construções que levantava por todos os lados. O abade Villain informa-nos que o pequeno portal de *Saint-Jacques-la-Boucherie*, que o Adepto mandou executar em 1389, era coberto de figuras.

> *"No umbral ocidental do portal, vê-se um pequeno anjo esculpido que tem nas mãos um círculo de pedra; Flamel tinha feito encravar aí um disco de mármore negro com um filete de ouro fino em forma de cruz[52]..."*

Os pobres deviam igualmente à sua generosidade duas casas que ele fez construir em sua intenção na Rue du Cimitière-de-Saint-Nicolas-des-Champs, a primeira em 1407, a outra em 1410. Estes imóveis apresentavam, assegura Salmon, "*grande quantidade de figuras gravadas nas pedras, com um **N** e um **F** góticos de cada lado*". A capela do hospital Saint-Gervais, reconstruída a expensas suas, nada tinha que invejar às outras construções. "*A fachada e o portal da nova capela, escreve Albert Poisson[53], eram cobertas de figuras e de legendas à maneira usual de Flamel*". O portal de Sainte-Geneviève-des-Ardents, situada na Rue de la

[52] Histoire critique de Nicolas Flamel. Paris, Desprez, 1761.
[53] *Histoire de l'Alchimie*. Nicolas Flamel. Paris, Chacomac, 1893.

Tixeranderie, conservou o seu interessante simbolismo até meados do século XVIII; nessa época, a igreja foi transformada em casa e os ornamentos da fachada destruídos. Flamel levantou ainda duas arcadas decorativas no Charnier des Innocents, uma em 1389, a segunda em 1407. Poisson diz-nos que, na primeira, se via entre outras placas hieroglíficas, um escudo que o Adepto “parece ter imitado de um outro atribuído a S. Tomás de Aquino”. O célebre ocultista acrescenta que ele figura no final da *Harmonie Chymique* de Lagneau. Eis, aliás, a descrição que dele nos oferece:

> “*O escudo está dividido em quatro por uma cruz; esta tem ao meio uma coroa de espinhos encerrando, no centro, um coração sangrento de onde se eleva uma cana. Num dos quadrantes vê-se IEVE em caracteres hebraicos, no meio de uma profusão de raios luminosos, por baixo de uma nuvem negra; no segundo quadrante, uma coroa; no terceiro, a terra está coberta por uma ampla seara, e o quarto é ocupado por globos de fogo*”.

Esta relação, de acordo com a gravura de Lagneau, permite-nos concluir que este fez copiar a sua imagem da arcada do Charnier. Não há nisso nada de impossível, visto que, de quatro placas, restavam três no tempo de Gohorry — ou seja, por volta de 1572 — e que a *Harmonie chymique* foi publicada em 1601 por Claude Morei. No entanto, teria sido preferível dirigir-se ao escudo original, bastante diferente do de Flamel e muito menos obscuro. Existia ainda na época da Revolução, num vitral da capela de Saint-Thomas-d'Aquin, no convento dos

Jacobinos. A igreja dos Dominicanos — que habitavam e se tinham aí instalado por volta do ano 1217 — deveu a sua fundação a Luís IX. Estava situada na Rue de Saint-Jacques e colocada sob a invocação de Saint-Jacques le Majeur. As *Curiositez* de Paris, publicadas em 1716 por Saugrain l'ainé, acrescentam que ao lado da igreja se encontravam as escolas do *Doutor angélico*.

O escudo, dito de S. Tomás de Aquino, foi rigorosamente desenhado e pintado em 1787 e, segundo o próprio vitral, por um hermetista chamado Chaudet. É este desenho que nos permite descrevê-lo (grav. XXXI).

O escudo francês, esquartelado, tem como remate um segmento arredondado que o domina. Esta peça suplementar mostra um matrás de ouro invertido, rodeado por uma coroa de espinhos de sinople sobre campo de sable. A cruz de ouro possui três globos azuis na parte inferior e nos braços esquerdo e direito, com um coração de goles (cor vermelha) com um ramo de sinople no centro. Lágrimas de prata, caindo do matrás, reúnem-se e fixam-se sobre este coração. Ao cantão superior direito, bipartido numa parte de ouro com três astros de púrpura e noutra azul com sete raios de ouro, opõe-se, na ponta esquerda, um campo de sable com espigas de ouro sobre campo escuro. No cantão superior esquerdo, uma nuvem violeta sobre campo de prata e três flechas da mesma cor com penas de ouro, dardejando em direção ao abismo. Na ponta direita, três serpentes de prata sobre campo de sinople.

Este belo emblema é tanto mais importante para nós quanto revela os segredos relativos à extração do mercúrio e à sua conjunção com o enxofre, pontos obscuros da prática, acerca dos quais todos os autores preferiram guardar religioso silêncio.

A Sainte-Chapelle, obra-prima de Pierre de Montereau, maravilhoso relicário de pedra, erguido de 1245 a 1248 para receber as relíquias da Paixão, apresentava, igualmente, um conjunto alquímico notável. Ainda hoje, se lamentamos profundamente a reparação do portal primitivo, onde os parisienses de 1830 podiam, com Victor Hugo, admirar "*dois anjos, dos quais um tem a mão sobre um vaso e o outro numa nuvem*", temos, apesar de tudo, a felicidade de possuir intactos os vitrais sul do esplêndido edifício. Parece difícil encontrar noutro lugar uma coleção mais considerável de fórmulas do esoterismo alquímico do que a da Sainte-Chapelle. Empreender, folha por folha, a descrição de uma tal floresta de vidro, seria tarefa enorme, capaz de fornecer conteúdo para vários volumes. Limitar-nos-emos, portanto, a mostrar um exemplar extraído da quinta janela, primeiro pinázio, e que está relacionado com o Massacre dos Inocentes, do qual, mais atrás, demos o significado (grav. XXXII). Não poderíamos deixar de recomendar vivamente aos amadores da nossa velha ciência, assim como aos curiosos do oculto, o estudo dos vitrais simbólicos da capela alta; encontrarão aí muito que rebuscar, tal como na grande rosácea, incomparável criação de cor e de harmonia.

AMIENS

A exemplo de Paris, Amiens oferece-nos um notável conjunto de baixos-relevos herméticos. O facto singular, e que convém destacar, é que o pórtico central de Notre-Dame de Amiens — pórtico do Salvador — é a reprodução mais ou menos fiel, não apenas dos motivos que ornamentam o portal de Paris, mas ainda da sucessão que eles mostram. Apenas pequenos pormenores os diferenciam; em Paris, os personagens seguram discos, aqui sustentam escudos; o emblema do mercúrio é apresentado por uma mulher em Amiens, enquanto em Paris o é por um homem. Nos dois edifícios, os mesmos símbolos, os mesmos atributos, movimentos e costumes semelhantes. Não temos dúvidas de que a obra hermética de Guillaume le Parisien exerceu uma influência real sobre a decoração do grande pórtico de Amiens.

De resto, a obra-prima picarda, magnífica entre todas, continua a ser um dos mais puros documentos que a Idade Média nos legou. A sua conservação, aliás, permite aos restauradores respeitar a maior parte dos temas; deste modo o admirável templo, devido ao gênio de Robert de Luzarches, de Thomas e Renault de Cormont, permanece hoje no seu esplendor original.

Entre as alegorias próprias do estilo de Amiens citaremos, em primeiro lugar, a engenhosa tradução do fogo de roda. O filósofo, sentado e com o cotovelo apoiado sobre o joelho direito, parece meditar ou vigiar (grav. XXXIII).

Este quadrifólio, muito característico segundo o nosso ponto de vista, recebeu, no entanto, de alguns autores, uma interpretação totalmente diferente. Jourdain e Duval, Ruskin (*The Bible of Amiens*), o abade Roze e, depois deles, Georges Durand[54] descobriram o seu sentido na profecia de Ezequiel, o qual, diz G. Durand, "*viu quatro animais alados, como mais tarde S. João, e umas rodas metidas*

[54] *Monographie de l'Êglise cathédrale d'Amiens*. Paris, A.Picará, 1901.

uma na outra. É a visão das rodas que está aqui representada. Tomando ingenuamente o texto ao pé da letra, o artista reduziu a visão à sua expressão mais simples. O profeta está sentado num rochedo e parece adormecido apoiado sobre o joelho direito. Diante dele aparecem duas rodas de carro e é tudo".

Esta versão contém dois erros. O primeiro demonstra um estudo incompleto da técnica tradicional, das fórmulas que os *latomi* respeitavam na execução dos seus símbolos. O segundo, mais crasso, provém de uma observação defeituosa.

Efetivamente, os nossos imagistas tinham por hábito isolar ou pelo menos sublinhar os seus atributos sobrenaturais com o auxílio de um cordão de nuvens. Encontramos uma prova evidente disso na face de três contrafortes do pórtico; mas nada de semelhante existe aqui. Por outro lado, o nosso personagem tem os olhos abertos; não está, portanto, adormecido mas parece vigiar, enquanto junto dele se exerce a lenta *ação do fogo de roda*. Demais, é notório que, em todas as cenas góticas figurando aparições, o iluminado é sempre representado diante do fenômeno; a sua atitude, a sua expressão, testemunham invariavelmente a surpresa ou o êxtase, a ansiedade ou a beatitude. Não é o caso no tema que nos interessa. As duas rodas não são, pois, e não podem ser, senão uma imagem de significação obscura para o profano, utilizada expressamente com a intenção de velar uma coisa muito conhecida, tanto do iniciado como do nosso personagem. Desse modo, não o vemos absorvido por qualquer preocupação deste gênero. Ele vigia e vela, paciente mas um pouco cansado. Terminados os penosos *trabalhos de Hércules*, o seu labor reduz-se ao *ludus puerorum* dos textos, ou seja, à manutenção do fogo, o que uma mulher, fiando a roca, pode facilmente empreender e levar a bom termo.

Quanto à dupla imagem do hieróglifo, devemos interpretá-la como o signo das suas revoluções que devem agir sucessivamente sobre o composto para lhe assegurar um primeiro grau de perfeição. A menos que se prefira ver aí a indicação das duas naturezas na conversão, que se cumpre também mediante uma cocção suave e regular. Esta última tese é adotada por Pernety.

Na realidade, a *cocção linear e contínua* exige a dupla rotação de uma mesma roda, movimento impossível de traduzir na pedra e que justificou a necessidade das duas rodas confundidas de maneira a formar apenas uma. A primeira roda corresponde à fase *úmida* da operação — denominada "*decocção*" — em que o composto permanece fundido até a formação de uma película ligeira, a qual, aumentando pouco a pouco de espessura, ganha em profundidade. O segundo período, caracterizado pela secura — ou "*cocção*" — começa então por uma segunda volta da roda, realiza-se e termina quando o conteúdo do ovo, calcinado, aparece granuloso ou pulverulento, em forma de cristais, de areia ou de cinza.

O comentador anônimo de uma obra clássica[55] diz, a propósito desta operação, que é verdadeiramente o símbolo da Grande Obra, que "*o filósofo faz* ***cozer*** *a um calor suave e solar e num só vaso, um* ***único vapor*** *que se espessa pouco a pouco*". Mas qual pode ser a temperatura do fogo exterior conveniente para esta cocção? Segundo os autores modernos, o calor do início não deveria exceder a temperatura do corpo humano. Albert Poisson dá como base 50 graus com aumento progressivo até 300 graus centígrados. Filaleto, nas suas Règles[56] afirma que "*o grau de calor que poderá agüentar o chumbo (327 graus) ou o estanho em fusão (232 graus), e mesmo ainda mais forte, ou seja, tal que os vasos o possam agüentar sem se partirem, deve ser considerado um* ***calor temperado****. Por aí, diz ele,*

[55] *La lumière sortant par soy-mesme des Ténèbres*. Paris, d'Houry, 1687, chap. III, pág. 30.
[56] *Règles du Philalèthe pour se conduire dans l'Oeuvre hermétique*, em Histoire de Ia Philosophie Hermétique, de Lenglet-Dufres-noy. Paris, Coustelier, 1742, t. II.

começareis o vosso grau de calor próprio para o reino onde a natureza vos deixou". Na sua décima-quinta regra, Filaleto volta ainda a esta importante questão; depois de ter feito notar que o artista deve operar sobre corpos minerais e não sobre substâncias orgânicas, diz o seguinte:

> *"É necessário que a água do nosso lago ferva com as cinzas da árvore de Hermes; exorto-vos a fazer ferver noite e dia sem cessar, a fim de que nas obras do nosso mar tempestuoso a natureza celeste possa subir e a terrestre descer. Porque vos asseguro que, se não fazemos* ***ferver****, nunca poderemos chamar à nossa obra uma cocção, mas sim uma* ***digestão****".*

Ao lado do ***fogo de roda***, assinalaremos um pequeno tema, esculpido à direita do mesmo pórtico e que G. Durand pretende que seja uma réplica do sétimo medalhão de Paris. Eis o que diz o autor a esse respeito (t. I, pág. 336):

> "*Jourdain e Duval tinham chamado Inconstância esse vício oposto à Perseverança; mas parece-nos que a palavra Apostasia, proposta pelo abade Roze, convém mais ao tema representado. É um personagem de cabeça descoberta, imberbe e tonsurado, clérigo ou monge, vestido com um trajo que lhe chega até metade das pernas, munido de um capuz, e que não difere daquele que vimos vestido pelo clérigo do grupo da Cólera senão pelo cinturão que o cinge. Arrojando para um*

lado os calções e os sapatos, uma espécie de botins, parece afastar-se de uma bela igrejinha de longas e estreitas janelas, de campanário cilíndrico e apoiada em falso que se distingue ao longe (grav. XXXIV). Numa chamada, Durand acrescenta: "No grande portal de Notre-Dame de Paris, é na própria igreja que o apóstata abandona as suas vestes; no vitral da mesma igreja, está no exterior e faz o gesto de um homem que se põe em fuga. Em Chartres, despojou-se inteiramente das vestes e só está coberto com a camisa. Ruskin nota que o louco infiel é sempre representado descalço nas miniaturas dos séculos XII e XIII"."

Quanto a nós, não encontramos qualquer relação entre o motivo de Paris e o de Amiens. Enquanto aquele simboliza o começo da Obra, este, pelo contrário, traduz a sua conclusão. A igreja é mais um athanor e o seu campanário, elevado em contradição com as regras mais elementares da arquitetura, o forno secreto que encerra o ovo filosofal. Este forno possui aberturas pelas quais o artesão observa as fases do trabalho. Esqueceu-se um pormenor importante e muito característico: falamos do arco da abóbada, entalhado no envasamento. Ora é difícil admitir que uma igreja possa ser construída sobre abóbadas aparentes e pareça, assim, repousar sobre quatro pés. Não é menos arriscado assimilar a uma veste a massa ligeira que o artista aponta com o dedo. Estas razões levaram-nos a pensar que o motivo de Amiens era fruto do simbolismo hermético e representava a cocção, assim como o aparelho *ad hoc*. O alquimista aponta com a mão direita o saco de carvão e o abandono dos sapatos mostra bem até onde devem ser levadas a prudência e a

preocupação de silêncio nesta tarefa oculta. Quanto aos trajos ligeiros que o artista representa no motivo de Chartres, justificam-se pelo calor que se liberta do forno. No quarto grau de fogo, operando pela via seca, torna-se necessário manter uma temperatura próxima dos 1200 graus, indispensável também na projeção. Os operários modernos, na indústria metalúrgica, vestem-se de modo sumário, como o assoprador de Chartres. Certamente seríamos felizes se pudéssemos conhecer a razão pela qual os apóstatas sentiriam necessidade de abandonar as roupas ao afastarem-se do templo. É esta razão, precisamente, que nos deve ser dada a fim de sustentar a tese proposta pelos autores citados.

Vimos que em Notre-Dame de Paris o athanor toma igualmente a forma de uma pequena torre erguida sobre abóbadas. É evidente que não se podia reproduzi-lo esotericamente tal como existia no laboratório. Limitaram-se, portanto, a dar-lhe uma forma arquitetônica sem, no entanto, abolir as suas características, capazes de revelar o seu verdadeiro destino. Encontram-se aí as partes constituintes do forno alquímico: brasido, torre e cúpula. Aliás, quem consultou estampas antigas — especialmente as gravuras de madeira da Pyrotechnie que Jean Liébaut inseriu no seu tratado[57] — não se enganará. Os fornos estão representados como se fossem torreões com os seus taludes, as suas ameias, as suas seteiras. Certas combinações destes aparelhos chegam a tomar o aspecto de edifícios ou de pequenas fortalezas, de onde saem bicos de alambique e gargalos de retortas. Contra o pé direito do grande pórtico encontramos, num quadrifólio incrustado, a alegoria do galo e da raposa, cara a Basile Valentin. O galo está pousado num ramo de carvalho que a raposa tenta alcançar (grav. XXXV). Os profanos descobrem aí o tema de uma fábula popular na Idade Média, a qual, segundo Jourdain e Duval,

[57] *Quatre Livres des Secrets de Médecine et de la Philosophie Chimique*. Paris, Jacques du Puys, 1579, pág. 17ª e 19ª.

seria o protótipo da do corvo e da raposa. “*Não se vê, acrescenta G. Durand, o ou os cães que são complementos da fábula*”. Este pormenor característico não parece ter despertado a atenção dos autores sobre o sentido oculto do símbolo. E, no entanto, os nossos antepassados, tradutores exatos e meticulosos, não teriam deixado de representar esses atores se se tratasse de uma conhecida cena de fábula.

Talvez convenha agora desenvolver o sentido da imagem, em benefício dos filhos da ciência, nossos irmãos, um pouco mais do que julgamos dever fazer a propósito do mesmo emblema esculpido no pórtico de Paris. Explicaremos, sem dúvida, mais tarde a estreita relação que existe entre o galo e o carvalho e que encontraria a sua analogia no laço familiar; porque o filho está unido ao pai como o galo à sua árvore. Por agora, diremos apenas que o galo e a raposa são apenas um mesmo hieróglifo abrangendo dois estados físicos distintos da mesma matéria. O que salta logo à vista é o *galo* ou a porção *volátil*, conseqüentemente viva, ativa, cheia de movimento, extraída do *sujeito*, o qual tem por símbolo o *carvalho*. Lá está a nossa famosa fonte, cuja água límpida corre na base da árvore sagrada, tão venerada pelos druidas, e que os antigos filósofos chamaram *Mercúrio*, embora não tenha aparência de azougue vulgar. Porque a água de que temos necessidade é *seca*, não molha as mãos e jorra do rochedo ao toque da vara de Aarão. Essa é a significação alquímica do *galo*, símbolo do *Mercúrio* entre os pagãos e da *ressurreição* entre os cristãos. Este galo, por muito volátil que seja, pode transformar-se na Fênix. Antes, deve ainda tomar o estado de fixidez provisória que caracteriza o símbolo da *zorra*, a nossa *raposa hermética*. É importante, antes de passar à prática, saber que o *mercúrio contém em si tudo o que é necessário ao trabalho*. “*Bendito seja o Altíssimo, exclama Geber, que criou este Mercúrio e lhe deu uma natureza à qual nada resiste! Porque, sem ele, por muito que os*

alquimistas fizessem, todo o seu labor seria inútil". É a única matéria de que temos necessidade. Com efeito, essa *água seca*, embora Inteiramente volátil, pode, se se descobrir o meio de mantê-la muito tempo ao fogo, tornar-se suficientemente fixa para resistir ao grau de calor que teria bastado para a evaporar na totalidade. Ela muda então de emblema e a sua resistência ao fogo, a sua qualidade de equilíbrio fazem com que se lhe atribua a raposa como insígnia da sua nova natureza. A *água tornou-se terra e o mercúrio enxofre*. Esta terra, no entanto, apesar da bela coloração que tomou em contacto com o fogo, de nada serviria sob a sua forma seca; um velho axioma *ensina-nos nos que toda a tintura seca é inútil na sua secura*; convém, portanto, voltar a dissolver esta terra ou este sal na mesma água que lhe deu origem ou, o que vem a dar no mesmo, *no seu próprio sangue*, a fim de que se torne pela segunda vez volátil e que a *raposa* retome a compleição, as asas e a cauda do *galo*. Por uma segunda operação, semelhante à precedente, o composto coagular-se-á de novo, lutará ainda contra a tirania do fogo mas, desta vez, na própria fusão e não mais por causa da sua qualidade seca. Assim, nascerá a primeira pedra, não totalmente fixa nem completamente volátil, no entanto bastante estável ao fogo, muito penetrante e fusível, propriedades que devereis aumentar por meio de uma *terceira reiteração* da mesma técnica. Então, o galo, atributo de S. Pedro, *pedra* verdadeira e fluente sobre a qual repousa o edifício cristão, o *galo terá cantado três vezes*. Porque é ele, o primeiro Apóstolo, que detém as *duas chaves entrecruzadas* da solução e da coagulação; ele é o símbolo da pedra volátil que o fogo torna estável e densa ao precipitá-la. S. Pedro, ninguém o ignora, foi crucificado de *cabeça para baixo*...

Nos belos motivos do portal norte, ou de S. Firmino, quase inteiramente ocupado pelo zodíaco e pelas cenas campestres ou domésticas que lhe correspondem, assinalaremos dois interessantes baixos-relevos. O primeiro representa uma cidadela cuja porta, maciça e aferrolhada, é flanqueada por torres guarnecidas de ameias, entre as quais se elevam dois andares de construções; um respiradouro gradeado adorna o envasamento.

Será o símbolo do esoterismo filosófico, social, moral e religioso que se revela e se desenvolve ao longo dos outros cento e quinze quadrifólios? Ou devemos ver nesse motivo do ano 1225 a idéia mestra da *Fortaleza alquímica*, retomada e modificada por Khunrath, em 1609? Seria antes o *Palácio* misterioso e fechado do rei da nossa Arte, de que falam Basile Valentin e Filaleto? Seja como for, cidadela ou habitação real, o edifício, de aspecto imponente e rebarbativo, produz uma verdadeira impressão de força e inexpugnabilidade. Construído para conservar algum tesouro ou guardar algum importante segredo, parece que não se pode penetrar nele senão possuindo a chave das poderosas fechaduras que o protegem contra todo o arromba-mento. Tem qualquer coisa de prisão e de caverna e a porta sugere algo de sinistro, de ameaçador, que faz lembrar a entrada do Tártaro:

”*Vós que aqui entrais abandonai toda a esperança*”.

O segundo quadrifólio, colocado imediatamente por baixo deste, mostra-nos árvores mortas, torcendo e entrelaçando os seus ramos nodosos sob um firmamento deteriorado, mas onde se podem ainda distinguir as imagens do Sol, da Lua e de algumas estrelas (grav. XXXVI).

Este tema refere-se às matérias-primas da grande Arte, planetas metálicos cuja morte foi, dizem-nos os Filósofos, provocada pelo fogo e que a fusão tornou Inertes, sem poder vegetativo, como as árvores durante o Inverno.

É por isso que os mestres nos recomendaram tantas vezes que os *reincruássemos*, fornecendo-lhes, com a forma fluida, o *agente próprio* que eles perderam na redução metalúrgica. Mas onde encontrar esse agente? É o grande mistério que tocamos freqüentemente no decorrer deste estudo, fracionando-o ao acaso dos emblemas para que só o investigador perspicaz possa conhecer as suas qualidades e identificar a sua substância. Não quisemos seguir o velho método, mediante o qual se fornecia uma verdade, exprimida parabolicamente, acompanhada de uma ou de várias alegações especiosas ou adulteradas para desorientar o leitor incapaz de separar o trigo do joio. Claro que se pode discutir e criticar este trabalho, mais ingrato do que se poderia julgar; mas não cremos que nos possam censurar por termos escrito uma única mentira. Nem todas as verdades, assegura-se, se devem dizer; mas julgamos, apesar do provérbio, que é possível fazê-las compreender, utilizando uma **certa qualidade da linguagem. "*A nossa Arte, dizia outrora Artefius, é inteiramente cabalística***"; efetivamente, a cabala foi-nos sempre de grande utilidade. Ela permitiu-nos, sem adulterar a verdade, sem desnaturar a expressão, sem falsificar a Ciência nem perjurar, dizer muitas coisas que se buscariam em vão nos livros dos nossos predecessores. Por vezes, em presença da impossibilidade em que nos encontrávamos de ir mais longe sem violar o nosso juramento, preferimos o silêncio às alusões enganadoras, o mutismo ao abuso de confiança.

Que podemos então dizer aqui, ante o *Segredo dos Segredos*, diante deste *Verbum dimissum* a que já nos referimos e que Jesus confiou aos seus Apóstolos, como testemunha S. Paulo[58]:

> "*Tornei-me ministro da Igreja por vontade de Deus, que me enviou até vós para cumprir a SUA PALAVRA. Ou seja, o SEGREDO* ***que esteve escondido em todos os tempos e em todas as idades****, mas que ele revela agora àqueles que considera dignos*".

Que podemos dizer senão alegar o testemunho dos grandes mestres, que também tentaram explicá-lo?

"O Caos metálico, produzido pela mão da Natureza, contém em si todos os metais e não é metal. Contém o ouro, a prata e o mercúrio; no entanto, não é nem ouro, nem prata, nem mercúrio[59]". Este texto é claro; preferem a linguagem simbólica? Haymon[60] dá-nos um exemplo quando diz:

> *"Para obter o primeiro agente é necessário dirigir-se à parte posterior do mundo, onde se ouve ribombar o trovão, soprar o vento, cair o granizo e a chuva; aí o encontraremos, se o procurarmos".*

[58] S. Paulo, Epístola aos Colossenses, cap. I, v. 25 e 26.
[59] *Le Psautier d'Hermophile em Traités de Ia Transmutation des Métaux*. Manuscr. anônimo do séc. XVIII, estrofe XXV.
[60] *Epístola de Lapidibus Philosophicis*, tratado 192, t. VI *do Theatrum Chemicum. Argentorati*, 1613.

Todas as descrições que os Filósofos nos deixaram do seu tema, ou matéria-prima que contém o agente Indispensável, são muito confusas e misteriosas. Eis algumas, escolhidas entre as melhores.

O autor do comentário acerca da *Luz saída das Trevas* escreve na pág. 108:

> "*A essência, na qual habita o* ***espírito*** *que procuramos, está incluída e gravada nele, embora com traços e linhas imperfeitas; o mesmo nos diz Ripleus Anglois no começo das suas* ***Douze Portes e gidius de Vadis****, no seu* ***Dialogue de la Nature****, mostra claramente, e domo em letras de ouro, que ficou neste* ***mundo*** *uma porção desse* ***primeiro Caos****, conhecida mas desprezada por alguns e que se vende publicamente*".

O mesmo autor diz ainda, na página 263, que "*este tema se encontra em vários lugares e em cada um dos três reinos; mas se consideramos as possibilidades da Natureza, e certo que só a natureza metálica deve ser ajudada da natureza e pela natureza; é pois somente no reino mineral, onde reside a semente metálica, que devemos procurar o tema próprio da nossa arte*".

> *"É uma pedra de grande virtude, diz, por seu turno, Nicolas Valois*[61]*, e é chamada pedra e não é pedra, e é mineral, vegetal e animal, que é encontrada em todos os lugares e em todos os tempos e em todas as pessoas".*

[61] *Œuvres de N. Grosparmyet Nicolas Valois*, manusc. Citado atrás, pág 140.

Flamel[62] escreve igualmente:

"Existe uma pedra oculta, escondida e enterrada no mais fundo de uma fonte, que é vil, abjeta e de modo algum apreciada; e está coberta de excrementos; à qual, embora não seja mais do que uma, atribuem toda espécie de nomes. Porque, diz o Sábio Morien, esta pedra não pedra é animada, tendo a virtude de procriar e de engendrar. Esta pedra é mole e deve o seu começo, origem e raça a Saturno ou a Marte, ao Sol e a Vênus; e se é Marte, Sol e Vênus..."

"Há, diz Le Breton[63], um mineral conhecido dos verdadeiros Sábios que o escondem nos seus escritos sob diversos nomes, o qual contém abundantemente o estável e o volátil".

"Os Filósofos tiveram razão, escreve um autor anônimo[64], em esconder este mistério dos olhos daqueles que só apreciam as coisas pela utilidade que lhes deram; porque se conhecessem ou se a ***Matéria****, que Deus teve prazer em esconder, se lhes revelasse abertamente nas coisas que lhes parecem úteis, nunca mais as apreciariam". Eis um pensamento análogo ao da* ***Imitation***[65]*, com o qual terminamos estas citações abstrusas: "Aquele que aprecia as coisas pelo*

[62] *Original du Désir désiré ou Thrésor de Philosophie*. Paris, Hulpeau, 1629, pág. 144.
[63] *Le Breton, Clefs de Ia Philosophie Spagyrique*. Paris, Jombert, 1722, pág. 240.
[64] *La Clef du Cabinet Hermétique*, manusc. citado atrás, pág. 10.
[65] *Imitation de Jésus-Christ*, livro II, cap. I, v. 6.

que elas valem e não as julga segundo o mérito ou o apreço dos homens, possui a verdadeira Sabedoria".

Voltemos à fachada de Amiens.

O mestre anônimo que esculpiu os medalhões do pórtico da Virgem Mãe interpretou muito curiosamente a condensação do espírito universal; um Adepto contempla o caudal do *orvalho celeste*, caindo sobre uma massa que numerosos autores interpretaram como sendo um tosão. Sem impugnar esta opinião, é também verossímil supor que se trata de um corpo diferente, tal como o mineral designado pelo nome de Magnésia ou de Imã filosófico. Observar-se-á que esta água apenas cai sobre o sujeito considerado, o que confirma a expressão de uma *virtude atrativa* oculta neste corpo e que seria importante procurar confirmar (grav. XXXVII).

É este, julgamos nós, o lugar apropriado para retificar certos erros cometidos a respeito de um vegetal simbólico, o qual, tomado à letra por assopradores ignorantes, contribuiu fortemente para lançar o descrédito sobre a alquimia e o ridículo sobre os seus partidários. Referimo-nos ao ***Nostoc***. Esta criptogâmica, que todos os camponeses conhecem, encontra-se por todo o lado nos campos, tanto entre a erva como na terra nua, à beira dos caminhos, na orla dos bosques. Na Primavera, de manhã cedo, estão volumosas, cheias de orvalho noturno. Gelatinosas e trêmulas — daí o seu nome de *tremelas* — são muitas vezes esverdeadas e definham tão rapidamente sob a ação dos raios solares que se (orna impossível encontrar os seus traços no próprio lugar onde se encontravam algumas horas antes. Todas estas características combinadas — aparição súbita, absorção de água e dilatação, coloração verde, consistência mole e pegajosa — permitiram aos Filósofos considerar este fungo como tipo hieroglífico da sua matéria. Ora é

certamente uma amálgama deste gênero, símbolo da *Magnésia* mineral dos Sábios, que no quadrifólio de Amiens se vê absorver o orvalho celeste. Passaremos rapidamente sobre os múltiplos nomes aplicados ao *Nostoc* e que, no espírito dos Mestres, designam apenas o seu princípio mineral: *Princípio da vida celeste, Saliva da Lua, Manteiga da terra, Gordura de orvalho, Vitríolo vegetal, Fios coeli* etc., conforme o encaravam como receptáculo do Espírito universal ou como matéria terrestre exalada do centro no estado de vapor e depois coagulada por arrefecimento em contacto com o ar.

Estes termos estranhos, que possuem, no entanto, a sua razão de ser, têm feito esquecer o significado real e iniciático do *Nostoc*. Esta palavra vem do grego *νυξ*, *ξυχτοζ*correspondendo ao latim *nox, noctis*, noite. É pois uma coisa que nasce à noite, tem necessidade da noite para se desenvolver e só se pode trabalhar de noite. Deste modo, o nosso sujeito fica admiravelmente oculto dos olhos profanos, embora possa ser facilmente distinguido e trabalhado por aqueles que têm conhecimento exato das leis naturais. Mas tão poucos, ai de nós! se dão ao trabalho de refletir e continuam simples no seu raciocínio!

Vejamos, dizei-nos, vós que já tanto tendes laborado, que pretendeis fazer junto dos vossos fornos acesos, dos vossos numerosos utensílios, variados, inúteis? Esperais realizar uma verdadeira *criação*? Não, certamente, visto que a faculdade de criar pertence só a Deus, o único Criador. É então uma *geração* o que desejais provocar no seio dos vossos materiais. Mas nesse caso necessitais do auxílio da Natureza e podeis acreditar que esse auxílio vos será recusado se, por desgraça ou ignorância, não colocais a Natureza em estado de aplicar as suas leis. Qual é então a *condição primordial*, essencial, para que possa manifestar-se uma geração qualquer? Respondemos por vós: a *ausência total de toda a luz solar*,

mesmo difusa ou indireta. Olhai à vossa volta, interrogai a vossa própria natureza. Não vedes que nos homens e nos animais a *fecundação e a geração se operam*, graças a certa disposição dos órgãos, numa *obscuridade completa*, mantida até ao dia do nascimento? É à superfície da terra — em plena luz — ou na própria terra — na obscuridade — que os grãos vegetais podem germinar e reproduzir-se? É de dia ou de noite que o orvalho fecundante cai, alimentando-os e vitalizando-os? Olhai os cogumelos: não é de noite que eles nascem, crescem e se desenvolvem? E vós próprios, não é durante a noite, no sono noturno, que o vosso organismo recupera o que perdeu, elimina os seus dejetos, elabora novas células, novos tecidos no lugar daqueles que a luz do dia queimou, gastou e destruiu? Até mesmo o trabalho de digestão, de assimilação, da transformação dos alimentos em sangue e substância orgânica se cumpre na obscuridade. Quereis fazer uma experiência? Tomais ovos fecundados, fazei-os chocar numa divisão bem iluminada; no fim da incubação, todos os vossos ovos terão embriões mortos, mais ou menos decompostos. Se algum vier a nascer será cego, raquítico e não sobreviverá. É essa a influência nefasta do sol, não sobre a vitalidade dos indivíduos constituídos mas sobre a *geração*. E não julgueis que se limitam aos reinos *orgânicos* os efeitos de uma lei fundamental na Natureza criada. Os minerais, apesar da sua reação ser menos visível, são submetidos a ela tal como os animais e os vegetais. Sabe-se que a produção da imagem fotográfica é baseada na propriedade que possuem os sais de prata de se *decomporem à luz*. Estes sais retornam então o seu estado metálico inerte, enquanto tinham adquirido, no laboratório escuro, uma qualidade ativa, viva e sensível. Dois gases misturados, o cloro e o hidrogênio, conservam a sua integridade enquanto são mantidos na obscuridade: combinam-se lentamente a luz difusa e com explosão brutal se o sol intervém. Grande número de sais metálicos em

solução transformam-se ou precipitam-se em mais ou menos tempo a luz do dia. O sulfato ferroso converte-se, assim, rapidamente, em sulfato férrico etc.

Importa, pois, reter a idéia de que o sol é o destruidor por excelência de todas as substâncias demasiado jovens, demasiado fracas para resistirem ao seu poder ígneo. E isto é tão verdadeiro que nessa ação especial se baseou um método terapêutico para a cura de afecções externas, a cicatrização rápida de chagas e feridas. Foi o poder mortal do astro sobre as células microbianas, em primeiro lugar, e das células orgânicas em seguida, que permitiu instituir o tratamento fototerápico.

E agora trabalhai de dia se vos apraz; mas não nos acuseis se os vossos esforços terminarem em fracasso. Quando a nós, sabemos que a deusa Ísis é a mãe de todas as coisas, que as traz a todas no seu seio, e que só ela é a dispensadora da *Revelação e da Iniciação*. Profanos que tendes olhos para não ver e ouvidos para não ouvir, a quem dirigireis então as vossas preces? Ignorais que só se chega a *Jesus pela intercessão da sua Mãe, santa Maria ora pro nobis*? E, para vossa instrução, a Virgem é representada com os pés pousados sobre o crescente lunar, sempre vestida de azul, cor simbólica do astro das noites. Poderíamos dizer muito mais, mas já falamos bastante.

Terminemos pois o estudo dos tipos herméticos originais da catedral de Amiens, assinalando, à esquerda do mesmo pórtico da Virgem Mãe, um pequeno motivo angular representando uma cena de iniciação. O mestre aponta a três dos seus discípulos o astro hermético, acerca do qual já nos alargamos bastante, a estrela tradicional que serve de guia aos Filósofos e lhes indica o nascimento do *filho do Sol* (grav. XXXVIII). Recordemos, a propósito deste astro, a divisa de Nicolas Rollin, chanceler de Filipe o Bom, que em 1447 foi pintada nos azulejos do hospital de Beaune, de que fora o fundador. Esta divisa, apresentada à maneira de um

enigma — Sozinha ⁕ — representava a ciência do seu possuidor pelo signo característico da Obra, a única, a estrela sozinha.

BOURGES

I

Bourges, velha cidade do Berry, silenciosa, recolhida, calma e cinzenta como um claustro monástico, legitimamente orgulhosa de uma admirável catedral, oferece ainda aos amadores do passado outros edifícios igualmente notáveis. Entre estes, o palácio Jacques-Coeur e o palacete Lallemant são as mais puras gemas da sua maravilhosa coroa.

Do primeiro, que foi outrora um verdadeiro museu de símbolos herméticos, diremos pouca coisa. O vandalismo passou por ele. Os seus destinos sucessivos arruinaram a decoração interior e, se a fachada não nos tivesse sido conservada no seu estado primitivo, ser-nos-ia hoje impossível imaginar, diante das paredes nuas, das salas maltratadas, das altas galerias abobadadas em forma de quilha, a magnificência original desse suntuoso palácio.

Jacques Coeur, grão tesoureiro de Carlos VII, que o mandou construir no século XV, gozou da reputação de Adepto experimentado. David de Planis-Campy cita-o, efetivamente, como possuindo "*o precioso dom da pedra em branco*", por outras palavras, da transmutação dos metais vis em prata. De onde, talvez, o seu título de argentier (tesoureiro). Seja como for, devemos reconhecer que Jacques Coeur fez tudo quanto pôde para fazer acreditar, por uma profusão de símbolos escolhidos, a sua qualidade verdadeira ou suposta de filósofo pelo fogo.

Todos conhecemos o brasão e a divisa deste alto personagem: três corações formando o centro desta legenda, apresentada como um enigma: A *vaillans cuers riens impossible*. Soberba máxima, transbordante de energia, que adquire, se a estudarmos segundo as regras cabalísticas, um significado bem singular. Com efeito, se lermos cuer com a ortografia da época obteremos ao

mesmo tempo: 1) o enunciado do Espírito universal (*raio de luz*); 2) o nome vulgar da matéria básica trabalhada (*o ferro*); 3) as três reiterações indispensáveis à perfeição total dos dois Magistérios (*os três cuers*). Estamos, pois, convencidos de que Jacques Coeur praticou ele próprio a alquimia ou que, pelo menos, viu elaborar na sua presença a *pedra em branco* pelo ferro "*essencificado*" e três vezes cozido.

Entre os hieróglifos favoritos do nosso tempo, a vieira de S. Tiago ocupa, com o coração, um lugar preponderante. As duas imagens estão sempre juntas ou dispostas simetricamente, tal como se pode ver nos motivos centrais dos círculos quadrilobados das janelas, das balaustradas, das almofadas das portas e da argola da porta etc. Há, sem dúvida, nesta dualidade da concha e do coração um enigma imposto sobre o nome do proprietário ou a sua assinatura esteganográfica. No entanto, as conchas do gênero vieira (*Pecten Jacoboeus dos naturalistas*) serviram sempre de insígnia aos peregrinos de S. Tiago. Traziam-nas nos chapéus (como se pode ver numa estátua de S. Jaime, na abadia de West-minster), à volta do pescoço, ou presa ao peito, sempre em evidência. A Concha de Compostela (grav. XXXIX) acerca da qual muito haveria dizer, serve na simbólica secreta para designar o princípio *Mercúrio*[66], também chamado *Viajante ou Peregrino*. É usada misticamente por todos os que empreendem o trabalho e procuram obter a estrela (*compos stella*). Portanto, nada tem de surpreendente que Jacques Coeur tenha feito reproduzir à entrada do seu palácio o *icon peregrini*, tão popular entre os assopradores da Idade Média. Acaso não descreve Nicolas Flamel, nas suas *Figures Hieroglyphiques*, a viagem parabólica que empreendeu a fim, diz ele, de pedir ajuda ao *Senhor Tiago da Galiza, luz e proteção*? Todos os alquimistas, no começo, se encontram em igual situação. Devem fazer, com o bordão por guia e a concha por insígnia, este longo e

[66] O Mercúrio é a água benta dos Filósofos. As grandes conchas serviam outrora para conter água benta; ainda se encontram freqüentemente em muitas igrejas rurais.

perigoso percurso, de que metade é terrestre e a outra metade é marítima. Primeiro peregrinos, em seguida pilotos.

A capela, restaurada, inteiramente pintada, é pouco interessante. Se excetuarmos o teto, de ogivas cruzadas, onde vinte anjos demasiado novos têm o globo na fronte e desenrolam filactérias e uma Anunciação esculpida no tímpano da porta, nada resta do simbolismo de outrora. Passemos então à divisão mais curiosa e mais original do Palácio.

É um belo grupo, esculpido sobre uma mísula, que ornamenta a sala chamada do *Tesouro*. Asseguram que representa o encontro de Tristão e de Isolda. Não o contradizemos, até porque o tema em nada altera a expressão simbólica que ressalta da imagem. O belo poema medieval faz parte do ciclo dos romances da *Távola Redonda*, lendas herméticas tradicionais copiadas das fábulas gregas. Diz diretamente respeito à transmissão dos conhecimentos científicos antigos, sob o véu de engenhosas ficções popularizadas pelo gênio dos nossos trovadores picardos (grav. XL).

No centro do motivo, uma caixinha oca e cúbica sobressai ao pé de uma árvore frondosa cuja folhagem dissimula a cabeça coroada do rei Marc. De cada lado aparecem *Tristão de Léonois e Isolda*, aquele com um chapéu de rodilha, esta com uma coroa que segura com a mão direita. Os nossos personagens estão representados na floresta de Morois, sobre um tapete de ervas e de flores, e fixam os olhos na misteriosa pedra oca que os separa.

O mito de Tristão de Léonois é uma réplica do de Teseu. Tristão combate e mata o *Morhout*, Teseu o *Minotauro*. Encontramos aqui o hieróglifo da fabricação do *Leão verde* — daí o nome de *Léonois ou Léonnais* usado por Tristão — que é ensinada por Basile Valentin sob a forma da luta dos dois campeões, a *águia e o*

dragão. Este combate singular dos corpos químicos, cuja combinação produz o dissolvente secreto (e o vaso do composto) forneceu o tema para muitas fábulas profanas e para alegorias sagradas. Cadmo espetando a serpente contra um carvalho; Apoio matando com as suas flechas o monstro Python e Jasão o dragão da Cólquida; é Horus combatendo o Tífon do mito osiriano; Hércules cortando as cabeças da Hidra e Perseu a da Górgona; S. Miguel, S. Jorge, S. Marcelo derrubando o Dragão, réplicas cristãs de Perseu matando o monstro guardião de Andrômeda, montado no seu cavalo Pégaso; é ainda o combate da raposa e do galo, de que falamos ao descrever os medalhões de Paris; o do alquimista e do Dragão (Cyliani), da rêmora e da salamandra (de Cyrano Bergerac), da serpente vermelha e da serpente verde etc.

Este dissolvente pouco comum permite a "r*eincruação*[67]" do ouro natural, o seu amolecimento e o retorno ao seu primeiro estado sob a forma salina, friável e muito fundível. É este rejuvenescimento do rei que todos os autores assinalam, começo de uma nova fase evolutiva, personificada, no motivo que nos ocupa, por Tristão, sobrinho do rei Marc. Na realidade, sobrinho e tio são, quimicamente falando, a mesma coisa, do mesmo gênero e de origem semelhante. O ouro perde a sua coroa — perdendo a sua cor — durante um certo período de tempo e vê-se sem ela até que tenha atingido o grau de superioridade a que a arte e a Natureza o podem levar. Então herda uma segunda coroa "*infinitamente mais nobre do que a primeira*", tal como nos assegura Limojon de Saint-Didier. Deste modo, vemos destacarem-se, nitidamente, as silhuetas de Tristão e da rainha Isolda, enquanto o velho rei permanece escondido nas folhagens da árvore central, que sai da pedra como a árvore de Jessé sai do peito do Patriarca. Observemos ainda que a rainha é,

[67] Termo da técnica hermética que significa tornar cru, ou seja, remeter para um estado anterior ao que caracteriza a maturidade, retroceder.

ao mesmo tempo, a esposa do velho e do jovem herói, a fim de manter a tradição hermética que faz do rei, da rainha e do amante a tríade mineral da Grande Obra. Assinalemos, enfim, um pormenor de certo valor para a análise do símbolo. A Árvore situada atrás de Tristão está carregada de frutos enormes — peras ou figos gigantes — com tal abundância que a folhagem desaparece sob a sua massa. Estranha floresta, na verdade, a do *Mort-Roi* (rei morto) e como nos sentimos tentados a assimilá-la ao fabuloso e mirífico Jardim das Hespérides!

II

Mais ainda do que o Palácio Jacques Coeur, o palacete Lallemant reterá a nossa atenção. Habitação burguesa, de modestas dimensões e de estilo menos antigo, oferece a rara vantagem de se nos apresentar num estado de perfeita conservação. Nenhum restauro, nenhuma mutilação a despojaram do belo caráter simbólico que se desprende de uma decoração abundante de temas delicados e minuciosos.

O corpo do edifício, construído no flanco de um declive, mostra o pé da sua fachada, da altura de um andar, mais ou menos, em relação ao nível do pátio. Esta disposição necessita empregar uma escada construída sob a abóbada ascendente, de volta perfeita. Sistema engenhoso, tanto quanto original, que permite o acesso ao pátio interior, onde se abre a entrada dos aposentos.

No patamar abobadado, no princípio da escada, o guarda — cuja rara afabilidade devemos louvar — empurra uma porta pequena à nossa direita. "*É aqui, diz-nos ele, que é a cozinha*". Divisão bastante grande, escavada no subsolo mas de teto baixo, que uma única janela, larga e dividida por uma coluna de pedra, ilumina com dificuldade. Chaminé minúscula e sem profundidade: assim é a "*cozinha*".

Apoiando a sua afirmação, o nosso cicerone aponta uma mísula que serve de apoio a vários arcos e que representa um clérigo que empunha um pilão. Será verdadeiramente a imagem de um mau cozinheiro do século XVI? Ficamos céticos. O nosso olhar vai da pequena chaminé — onde apenas se poderia assar um peru mas que seria suficiente para conter a torre de um athanor — à figurinha ridícula, promovida a cozinheiro; depois, percorre toda a cozinha, tão triste, tão sombria neste luminoso dia de Verão...

Quanto mais refletimos, menos a explicação do guia nos parece verossímil. Esta sala baixa, obscura, afastada da casa de jantar por uma escada e por um pátio descoberto, sem outro utensílio senão uma chaminé estreita, insuficiente, desprovida de chapa de ferro forjado a forrar a chaminé da fornalha e de suporte da cremalheira, não poderia, logicamente, servir para a mais simples função culinária. Em contrapartida, parece-nos admiravelmente adaptada para o trabalho alquímico de que a luz solar, inimiga de toda a geração, deve ser excluída. Quanto ao moço de cozinha, conhecemos demasiado bem a consciência, o cuidado, o escrúpulo de exatidão que tinham os *imagistas* de outrora na tradução do seu pensamento, para podermos chamar pilão ao instrumento que ele apresenta ao visitante. Não podemos crer que o artista tenha desdenhado representar igualmente o *almofariz*, o seu complemento indispensável. Aliás, a própria forma do utensílio é característica; o que a figura em questão sustem é, na realidade, *um matrás de gargalo comprido*, semelhante aos que os nossos alquimistas empregam e que também chamam balões, por causa da sua barriga esférica. Finalmente, a extremidade do cabo deste suposto *pilão* é oca e cortada obliquamente, o que demonstra que estamos em presença de um utensílio oco, vaso ou pequena garrafa de vidro (grav. XLI).

Esta vasilha, indispensável e muito secreta, recebeu nomes diversos, escolhidos de maneira a afastar os profanos, não apenas do seu verdadeiro destino mas ainda da sua composição. Os Iniciados compreenderão o que queremos dizer e saberão a que vasilha nos queremos referir. Geralmente é chamada *ovo filosófico* e *Leão verde*. Pelo termo *ovo* os Sábios entendem o seu composto, disposto no seu vaso próprio e pronto a sofrer as transformações que a ação do fogo nele provocará. Neste sentido, é positivamente um ovo, visto que o seu invólucro ou casca encerra o *rebis filosofal*, formado de branco e de vermelho numa proporção análoga à do ovo dos pássaros. Quanto ao segundo epíteto, a sua interpretação nunca foi fornecida pelos textos. Batsdorff, no seu *Filet d'Ariadne*, diz que os Filósofos chamaram Leão verde ao vaso que serve para a cocção, mas sem fornecer qualquer razão para isso. O Cosmopolita, insistindo sobretudo na qualidade do vaso e na sua necessidade para o trabalho, afirma que na Obra "*há apenas este Leão verde que fecha e abre os sete símbolos indissolúveis dos sete espíritos metálicos e que atormenta os corpos até tê-los aperfeiçoado inteiramente, por meio de uma grande e firme paciência do artista*". O manuscrito de G. Aurach[68] mostra um *matrás de vidro*, cheio até metade com um *licor verde* e acrescenta que toda a arte assenta na obtenção deste único *Leão verde* e que o seu próprio nome indica a sua cor. E o vitríolo de Basile Valentin. A terceira figura do Tosão de Ouro é quase idêntica à imagem de G. Aurach. Vê-se um filósofo vestido de vermelho sob um manto púrpura e de boné verde, que aponta com a mão direita um matrás de vidro contendo um líquido verde. Ripley aproxima-se mais da verdade quando diz: "*Um só corpo imundo entra no nosso magistério; todos os Filósofos lhe chamam Leão verde. É o meio para reunir as tinturas entre o sol e a lua*".

[68] *LeTrè precieux Don de Dieu*. Manuscrito de Georges Aurnch, de Estraburgo, escrito e pintado pela sua própria mão, ano da salvação da Humanidade redimida de 1415.

Destes ensinamentos infere-se que o vaso é duplamente encarado na sua matéria e na sua forma, por um lado no estado de *vaso de natureza,* por outro como *vaso da arte*. As descrições — pouco numerosas e pouco límpidas — que acabamos de traduzir, referem-se à natureza do vaso; numerosos textos esclarecem-nos acerca da forma do ovo. Este pode, conforme o gosto do artista, ser esférico ou ovóide, desde que seja de vidro claro, transparente, sem falhas. As paredes devem ter uma certa espessura, a fim de resistir às pressões internas e alguns autores recomendam que se escolha para esse fito o vidro de Lorena[69]. Finalmente, o gargalo é comprido ou curto conforme a intenção do artista ou a sua comodidade; o essencial é que se possa adaptar facilmente à lâmpada de esmaltador. Mas estes pormenores da prática são suficientemente conhecidos para nos dispensarem mais amplas explicações.

Quanto a nós, queremos sobretudo insistir em que o laboratório e o vaso da Obra, o lugar onde trabalha o Adepto e aquele em que a Natureza age, são as duas certezas que impressionam o iniciado no começo da sua visita e fazem do palacete Lallemant uma das mais sedutoras e mais raras moradas filosofais.

Precedidos pelo guia, eis nos agora no pátio. Alguns passos conduzem-nos à entrada de uma *loggia* fortemente iluminada por um pórtico formado de três vãos arqueados. É uma grande sala, com o teto sulcado por grossas vigas que aí se encontram. Monólitos, estelas e outros vestígios antigos dão-lhe o aspecto de um museu de arqueologia local. Para nós, o interesse não reside nisso mas na parede do fundo, onde se encontra encravado um magnífico baixo-relevo de pedra pintada. Representa S. Cristóvão depondo o pequeno Jesus na margem rochosa da corrente lendária que acaba de atravessar. No segundo plano, um eremita, de lanterna na

[69] A expressão vidro de Lorena servia outrora para distinguir o vidro moldado do vidro soprado. Graças à moldagem, o vidro de Lorena podia ter paredes muito espessas e regulares.

mão — porque a cena passa-se de noite — sai da sua cabana e dirige-se para o Menino-Rei (grav. XLII).

Tem-nos sido dada oportunidade, muitas vezes, de encontrar belas representações antigas de S. Cristóvão; nenhuma, no entanto, tocou tão próximo a lenda como esta. Parece, pois, fora de dúvida que o tema desta obra-prima e o texto de Jacques de Voragine contêm o mesmo sentido hermético, tendo, além do mais, uma certa minúcia que não poderia encontrar-se noutro lado. S. Cristóvão adquire, por esse facto, uma importância capital sob o aspecto da analogia existente entre este gigante que transporta Cristo e a matéria que transporta o ouro (*χρυσοφοροζ*) desempenhando o mesmo papel na obra. Como a nossa intenção é de sermos úteis ao estudante sincero e de boa fé desenvolveremos brevemente o seu esoterismo, que tínhamos posto de parte ao falar das estátuas de S. Cristóvão e do monólito erguido no adro de Notre-Dame, em Paris. Mas desejando fazer-nos compreender melhor transcreveremos primeiro o relato lendário de Amédée de Ponthieu[70] segundo Jacques de Voragine. Sublinharemos propositadamente as passagens e os nomes que dizem respeito diretamente ao trabalho, às condições e aos materiais, para que o leitor possa deter-se neles, refletir e tirar proveito.

> *"Antes de ser cristão, Cristóvão chamava-se Offerus; era uma espécie de gigante, de espírito muito rude.*
>
> *Quando chegou à idade da razão, começou a viajar, dizendo que queria servir o maior rei da terra. Enviaram-no à corte de um poderoso rei que muito se alegrou por ter um servidor tão forte. Um dia, o rei, ouvindo um cantor pronunciar o*

[70] Legendes du Vieux Paris. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867, pág. 106.

nome do Diabo, fez o sinal da cruz com terror. "Porque fazeis isso" perguntou logo Cristóvão. "Porque tenho receio do Diabo", respondeu o rei. "Se o receias, então não és tão poderoso como ele. Nesse caso, quero servir o Diabo". E dizendo isto Offerus partiu.

Após longa marcha à procura deste poderoso monarca, viu aproximar-se um grande grupo de cavaleiros vestidos de vermelho; o seu chefe era negro e disse-lhe: "Que procuras?" "Procuro o Diabo para o servir". "Eu sou o Diabo, segue-me". E eis Offerus entre os servos de Satã. Um dia, depois de muito cavalgar, o grupo infernal encontrou uma cruz à beira do caminho; o Diabo ordenou que se fizesse meia-volta. "Porquê?" disse Offerus, sempre curioso. "Porque receio a imagem de Cristo". "Se tu receias a imagem de Cristo é porque és menos poderoso que ele; nesse caso, quero entrar ao serviço de Cristo". Offerus passou sozinho diante da cruz e continuou o seu caminho. Encontrou um bom eremita e perguntou-lhe onde poderia ver Cristo. "Por toda a parte" respondeu o eremita. "Não compreendo", disse Offerus, "mas se dizeis a verdade, que serviços pode prestar-lhe um rapaz robusto e vivo como eu?" "Servimo-lo, respondeu o eremita, pela oração, pelos jejuns e pelas vigílias". Offerus fez uma careta. "Não haverá outra maneira de lhe ser agradável?" perguntou. O solitário compreendeu a classe de homem que tinha diante de si e, tomando-o pela mão, conduziu-o até à

beira de uma impetuosa corrente que descia de uma alta montanha e disse-lhe: "As pobres gentes que atravessaram esta água afogaram-se; fica aqui e leva até ao outro lado, sobre os teus fortes ombros, os que to pedirem. Se fizeres isso por amor de Cristo ele te reconhecerá como seu servidor". "Farei isso por amor de Cristo", respondeu Offerus. Construiu então uma cabana na margem e transportou dia e noite os viajantes que lhe pediam.

"Uma noite, morto de fadiga, dormia profundamente; pancadas na porta acordaram-no e ouviu a voz de uma criança que o chamou três vezes pelo seu nome! Levantou-se, colocou a criança sobre os seus largos ombros e entrou na corrente. Chegado ao meio, viu de repente a corrente tornar-se furiosa, as vagas incharem e precipitarem-se sobre as suas pernas nervosas para o derrubarem. Resistiu o melhor que pôde, mas o menino pesava como um grande fardo; foi então que, no receio de deixar cair o pequeno viajante, desenraízou uma árvore para se apoiar; mas as vagas engrossavam sempre e o menino tornava-se cada vez mais pesado. Offerus, receando afogá-lo, levantou a cabeça para ele e disse-lhe: "Menino, porque te fazes tão pesado? Parece que transporto o mundo". O menino respondeu: "Não só transportas o mundo mas aquele que fez o mundo. Eu sou Cristo, teu Deus e teu senhor. Em recompensa dos teus bons serviços, batizo-te em nome do meu Pai, em meu próprio nome e no do Espírito Santo; a partir

de agora chamar-te-ás Cristóvão". Desde esse dia, Cristóvão percorreu a terra para ensinar a palavra de Cristo".

Esta narrativa serve para mostrar com que fidelidade o artista observou e reproduziu os mais pequenos pormenores da lenda. Mas fez melhor ainda. Sob a inspiração do sábio hermetista que lhe tinha encomendado a obra[71], colocou o gigante com os pés dentro de água, vestindo-o com um tecido leve aberto num dos ombros e apertado com um largo cinto à altura do abdômen. É este cinto que dá a S. Cristóvão o seu verdadeiro caráter esotérico. O que vamos dizer não se ensina.

Mas apesar de, para muitos, a ciência assim revelada não permanecer menos envolta em trevas, consideramos, por outro lado, que um livro que nada ensina é inútil e vão. Por esta razão, vamos esforçar-nos por despojar o símbolo tanto quanto nos for possível, a fim de mostrar aos investigadores do oculto o *fato científico escondido sob a sua imagem*.

O cinto de *Offerus* é decorado com linhas entrecruzadas semelhantes às que apresenta a superfície do dissolvente quando *canonicamente* preparado. Esse é o *Signo*, que todos os Filósofos reconhecem, para indicar exteriormente a virtude, a perfeição, a extrema pureza intrínseca à sua substância mercurial. Dissemos já várias vezes, e repetimo-lo ainda, que todo o trabalho da arte consiste em procurar este mercúrio até estar revestido do signo indicado. A este signo os velhos autores chamaram *Sinal de Hermes, Sal dos Sábios* (empregando *Sal* em vez de *Sinal* — o que lança a confusão no espírito dos pesquisadores), a *marca e impressão do Todo Poderoso*, a sua assinatura, e ainda Estrela dos Magos, Estrela polar etc. Esta disposição geométrica subsiste e aparece com mais nitidez quando se pôs o ouro a

[71] De acordo com certos documentos conservados nos arquivos do palacete Lallemant, sabemos que Jean Lallemant pertencia à Fraternidade alquímica dos Cavaleiros da Távola Redonda.

dissolver no mercúrio para o fazer voltar ao seu primeiro estado, o de *ouro jovem ou rejuvenescido*, numa palavra, o de ouro menino. É a razão por que o mercúrio — *leal servidor e Sal da terra* — é chamado *Fonte de Juventude*. Os Filósofos falam portanto claramente quando ensinam que o mercúrio, desde a dissolução efetuada, traz o menino, *o Filho do Sol, o Pequeno Rei (Roitelet)* como uma verdadeira mãe, visto que, efetivamente, o *ouro renasce no seu seio*. "*O vento — que é o mercúrio alado e volátil — trouxe-o no seu ventre*", diz-nos Hermes na sua *Tábua de Esmeralda*. Ora encontramos a versão secreta desta verdade positiva no Bolo-Rei, que é costume comer em família no dia da Epifania, festa célebre que lembra a *revelação* de Jesus Cristo *menino* aos Reis Magos e aos gentios. A Tradição pretende que os Magos tenham sido guiados até ao berço do Salvador por uma estrela, a qual foi para eles o *sinal anunciador*, a *Boa Nova* do seu nascimento. O nosso bolo está *assinalado* como a própria matéria e contém na sua massa o menino popular-mente designado como "*banhista*". É o Menino Jesus transportado por *Offerus*, o *servidor ou o viajante*; é o *ouro no seu banho, o banhista; é a fava, o soco, o berço ou a cruz* de honra e é também o peixe "*que nada no nosso mar filosófico*", segundo a expressão do Cosmopolita[72]. Note-se que nas basílicas bizantinas Cristo era por vezes representado como as Sereias, com uma cauda de *peixe*. Vê-mo-lo assim figurado num capitel da igreja de Saint-Brice, em Saint-Brisson-sur-Loire (Loiret). O *peixe* é o hieróglifo da pedra dos Filósofos no seu primeiro estado porque a pedra, como o peixe, nasce na água e vive na água. Entre as pinturas da estufa alquímica executada em 1702 por P.-H. Piau[73] vê-se um pescador à linha retirando da água um belo peixe. Outras alegorias recomendam pescá-lo com o auxílio de uma *rede* ou de uma *malha*, que é uma imagem exata das

[72] *Cosmopolite ou Nouvelle Lumière chymique. Traité du Sel*, pág. 76. Paris, J. D'Houry, 1669.
[73] Conservado no museu de Winterthur (Suíça).

malhas formadas por fios entrecruzados esquematizadas nos nossos bolos[74] da Epifania. Assinalemos, no entanto, uma outra forma emblemática mais rara mas não menos luminosa. Em casa de uma família amiga, pela qual fomos convidados a partilhar o bolo, vimos na côdea, não sem alguma surpresa, um *carvalho* estender os seus ramos, em lugar dos sinais em forma de losango que normalmente aparecem. O banhista tinha sido substituído por um *peixe* de porcelana e esse *peixe* era um *linguado* (*latim sol, solis, o sol*). Daremos brevemente o significado hermético do carvalho quando falarmos do Tosão de Ouro. Acrescentemos ainda que o famoso peixe do Cosmopolita, que ele chama *Echineis* é o *ouriço (echinus), o ursinho, a ursa menor*, constelação na qual se encontra a *estrela polar*. As conchas fósseis que se encontram com abundância em todos os terrenos apresentam uma face radiada em forma de estrela. É por isso que Limojon de Saint-Didier recomenda aos pesquisadores que se orientem no seu caminho "*pela vista da estrela do norte*".

Este peixe misterioso é o *peixe real* por excelência; aquele que o descobre na sua parte de bolo tem direito ao título de rei e de ser festejado como tal. Outrora, dava-se o nome de *peixe real* ao delfim, ao esturjão, ao salmão e à truta, porque estas espécies estavam reservadas, dizia-se, para a mesa real. Efetivamente, esta denominação tinha apenas caráter simbólico, visto que o *filho primogênito dos reis*, aquele que devia cingir a coroa, usava sempre o título de *Delfim*, nome de um peixe e, melhor ainda, de um *peixe real*. É, aliás, um *delfim* que os pescadores da barca do *Mutus Liber* procuram captar com *rede e anzol*. São igualmente *delfins* que se vêem em diversos motivos decorativos do palacete Lallemant: na janela média da torre angular, no capitel de um pilar, assim como no coroamento da pequena credencia na capela. O *Ictus* grego das Catacumbas

[74] A expressão popular "ter a fava" equivale a ser afortunado. Aquele que tem a sorte de encontrar a fava no bolo não terá necessidade de coisa nenhuma; nunca o dinheiro lhe faltará. Será duplamente rei no que respeita à ciência e à fortuna.

romanas não tem outra origem efetivamente, Martigny[75] reproduz uma curiosa pintura das Catacumbas que representa um peixe nadando nas vagas e transportando no dorso uma *cesta* na qual se vêem pães e um objeto vermelho, de forma alongada, que é talvez um vaso cheio de vinho. A cesta que o peixe leva é o mesmo hieróglifo do bolo; a sua textura resulta igualmente de fibras entrecruzadas. Para não alongarmos demasiado estas relacionações, contentemo-nos em chamar a atenção dos curiosos para a cesta de Baco, chamada *Cista*, que os Cistóforos levavam nas procissões das bacanais e "*na qual, diz-nos Fr. Noel[76], estava encerrado o que havia de mais misterioso*".

Até a massa do bolo obedece às leis da simbólica tradicional. Esta massa é *folhada* e o nosso pequeno banhista está nela incluído à maneira de um marcador de livro. Há ali uma interessante confirmação da matéria representada pelo bolo-Rei. Sendivogius ensina-nos que o mercúrio preparado apresenta o aspecto e a forma de uma massa de pedra, friável e *folhada*. "*Se o observardes bem, diz ele, notareis que ela é inteiramente folhada*". As lâminas cristalinas que compõem a sua substância encontram-se, efetivamente, sobrepostas como as folhas de um livro; por esta razão, recebeu o epíteto de terra folhosa, *terra das folhas*, livro de folhas etc. Também vemos a matéria-prima da Obra representada simbolicamente por um livro ora aberto, ora fechado, conforme foi trabalhada ou apenas extraída da mina. Por vezes, quando este livro é representado fechado — o que indica a substância mineral bruta — não é raro vê-lo selado por sete faixas; são as marcas das ante operações sucessivas que permitem abri-lo, quebrando cada uma um dos selos que o mantém fechado. É o *Grande Livro da Natureza*, que encerra nas suas paginas a revelação das ciências profanas e a dos mistérios sagrados. É de estilo simples, de leitura fácil,

[75] *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, art. Eucharistie, 2.a ed. pág. 291.
[76] *Dictionnaire de la Fable*. Paris Le Normant, 1801.

com a condição, no entanto, que se saiba onde encontrá-lo — o que é muito difícil — e sobretudo que se possa abri-lo - o que é ainda mais trabalhoso.

Visitemos agora o interior do palacete. Ao fundo do pátio abre-se a porta de arco abatido que dá acesso aos aposentos. Encontram-se coisas muito belas e os apreciadores do nosso Renascimento encontrariam com que satisfazer o seu gosto. Atravessemos a sala de jantar, cujo teto de tabiques e a alta chaminé, com as armas de Luís XII e de Ana da Bretanha, são autênticas maravilhas, e franqueemos o limiar da capela.

Verdadeira jóia, cinzelada e lavrada com amor por admiráveis artistas, esta peça, pequena em comprimento, se excetuarmos a janela de três arcos concebidos no estilo ogival, quase nada tem de capela. Toda a ornamentação é profana, todos os motivos que a decoram são reproduzidos da ciência hermética. Um soberbo baixo-relevo pintado, executado à semelhança do S. Cristóvão da *loggia*, tem por tema o mito pagão do *Tosão de Ouro*. Os caixões do teto servem de quadro a numerosas figuras hieroglíficas. Uma bela credencia do séc. XVI propõe um enigma alquímico. Nem uma cena religiosa, nem um versículo de salmo, nem uma parábola evangélica, apenas o verbo misterioso da Arte sacerdotal... Será possível que se tenha oficiado neste gabinete de aspecto tão pouco ortodoxo mas, em contrapartida, tão propício, na sua intimidade mística, às meditações, às leituras, à oração do filósofo? Capela, estúdio ou oratório? Fazemos a pergunta sem a resolver.

O baixo-relevo do Tosão de Ouro, que salta à vista logo que entramos, é uma bela paisagem sobre pedra, realçada pela cor, mas fracamente iluminada, cheia de curiosos pormenores que o efeito do tempo torna difíceis de estudar. No centro de um círculo de rochas cobertas de musgo, de paredes verticais, uma floresta de

que o carvalho forma a principal essência, ergue os seus troncos rugosos e estende as suas folhagens. Clareiras deixam perceber diversos animais de difícil identificação — um dromedário, um boi ou uma vaca, uma rã no alto de uma rocha — que animam o aspecto selvagem e pouco atrativo do lugar. No chão, coberto de erva, crescem flores e canas do tipo *fragmitas*. À direita, os despojos do cordeiro estão pousados sobre uma saliência de rocha e guardados por um dragão, do qual se vê a silhueta ameaçadora recortada no céu. Jasão estava representado ao pé de um carvalho, mas esta parte da composição, sem dúvida pouco aderente, separou-se do conjunto (grav. XLIII).

A fábula do *Tosão de Ouro* é um completo enigma do trabalho hermético que deve levar à obtenção da Pedra Filosofal[77]. Na linguagem dos Adeptos, chama-se *Tosão de Ouro* à matéria preparada para a Obra, assim como o resultado final. O que é totalmente exato, visto que estas substâncias só se diferenciam em pureza, fixidez e maturidade. Pedra dos Filósofos e Pedra filosofal são pois duas coisas semelhantes, quanto à espécie e à origem, mas a primeira é crua, enquanto a segunda, que dela deriva, é perfeitamente cozida e digerida. Os poetas gregos contam-nos que "*Zeus ficou tão contente com o sacrifício feito em sua honra por Frixos que quis que aqueles que possuíssem esse tosão vivessem na abundância enquanto o conservassem e que, entretanto fosse permitido a toda a gente tentar conquistá-lo*". Pode assegurar-se, sem risco de errar, que são pouco numerosos os que se utilizam dessa autorização. Não é que a tarefa seja impossível nem mesmo extremamente perigosa — porque quem conhece o dragão sabe também como vencê-lo — mas a grande dificuldade reside na interpretação do simbolismo. Como estabelecer uma concordância satisfatória entre tantas imagens diversas e tantos

[77] *Conf. Alchimie*, op. cit.

textos contraditórios? É, no entanto, o único meio que temos de reconhecer o bom caminho entre todos estes caminhos sem saída, estes impasses infranqueáveis que nos são propostos e tentam o neófito impaciente por prosseguir a marcha. Por isso não deixaremos nunca de exortar os discípulos a dirigirem os seus esforços para a solução deste ponto obscuro, embora material e tangível, eixo em redor do qual rodam todas as combinações simbólicas que estudamos.

Aqui a verdade aparece velada sob duas imagens distinta, a do *carvalho* e a do *cordeiro*, as quais não representam, como acabamos de dizer, senão a *mesma coisa sob dois aspectos* diferentes. Efetivamente, o carvalho sempre foi usado pelos autores antigos para designar o nome vulgar do sujeito inicial, tal como se encontra na mina. E é por uma aproximação, cujo equivalente corresponde ao carvalho, que os Filósofos nos informam acerca desta matéria. A frase que utilizamos pode parecer equívoca: lamentamo-lo, mas não se poderia dizer mais sem ultrapassar certos limites. Somente os iniciados na linguagem dos deuses compreenderão sem qualquer dificuldade, porque eles possuem as chaves que abrem todas as portas, sejam as das ciências ou das religiões. Mas entre alguns pretensos cabalistas, judeus ou cristãos, mais ricos de pretensões do que de saber, quantos Tirésias, Tales ou Melampus haverá capazes de compreender estas coisas? Certamente não é para aqueles cujas ilusórias combinações a nada de positivo nem de científico conduzem, que nós nos damos ao trabalho de escrever. Deixemos então estes *doutores em Kaballa* na sua ignorância e voltemos ao nosso assunto, caracterizado hermeticamente pelo *carvalho*.

Ninguém ignora que o carvalho tem muitas vezes nas suas folhas pequenas excrescências redondas e rugosas, por vezes atravessadas por um buraco, chamadas bugalhos (latim *galla*). Ora, se aproximarmos três palavras latinas

da mesma família: *galla, Gallia, gallus*, obtemos *bugalho, Gália, galo*. O *galo* é o emblema da Gália e o atributo de Mercúrio, tal como afirma expressamente Jacob Tollius[78]; coroa o campanário das igrejas francesas e não é sem razão que a França é chamada Filha primogênita da Igreja. O carvalho não só fornece o *bugalho* mas dá também o *quermes*, que na Gaia Ciência tem o mesmo significado que *Hermes*, sendo as consoantes iniciais permutáveis. Os dois termos possuem sentido idêntico, o de *Mercúrio*. Todavia, enquanto o *bugalho* tem o nome da matéria mercurial bruta, o *quermes* (em árabe *girmiz*, que *tinge de escarlate*) caracteriza a substância preparada. Importa não confundir estas coisas para não nos perdermos quando passarmos aos ensaios. Lembrai-vos então de que o mercúrio dos Filósofos, ou seja, a sua matéria preparada, deve possuir a virtude de tingir e que só adquire esta virtude com o auxílio de preparações prévias.

Quanto ao objeto grosseiro da Obra, uns chamam-no *Magnesia lunarii*; outros, mais sinceros, chamam-no *Chumbo dos Sábios, Saturnia vegetal*. Filaleto, Basile Valentin, o Cosmopolita, chamam-no *Filho ou Menino de Saturno*. Nestas diversas denominações têm em vista tanto a sua propriedade magnética e atrativa do enxofre como a sua qualidade fusível, a sua fácil liquefação. Para todos, é a *Terra Santa* (*Terra sancta*); finalmente, este mineral tem por hieróglifo celeste o signo astronômico do *Cordeiro* (*Áries*). *Gala* em grego significa *leite* e o *mercúrio* é então chamado *Leite de Virgem* (*lav virginis*). Portanto, irmãos, se prestásteis atenção ao que dissemos do *bolo-Rei* e se sabeis por que é que os Egípcios tinham divinizado o *gato*, não podereis duvidar acerca do objeto que deveis escolher: sabereis facilmente o seu nome vulgar. Possuireis então esse *Caos dos Sábios* no qual todos os segredos escondidos se encontram em potência, como afirma Filaleto,

[78] *Manuductio ad Coelum chemicum*. Amstelodami, ap. J. Waesbergios, 1688.

os quais o artista hábil não tardará em tornar ativos. Abri, ou seja, analisai esta matéria, tratai de isolar a sua porção pura ou a sua *alma metálica*, segundo a expressão consagrada, e tereis o *quermes*, o Hermes, o mercúrio *tingidor* que tem em si o *ouro místico*, tal como S. Cristóvão transporta Jesus e o cordeiro o seu próprio tosão. Compreendereis por que é que o *Tosão de Ouro* está suspenso do *carvalho*, à maneira do *bugalho* e do *quermes* e podereis dizer, sem ofender a verdade, que o *velho carvalho hermético faz de mãe do mercúrio secreto*. Relacionando lendas e símbolos, far-se-á luz no vosso espírito e conhecereis a estreita afinidade que um o carvalho ao cordeiro, S. Cristóvão ao Menino-Rei, O Bom Pastor à ovelha, réplica cristã do Hermes crió-foro etc.

Deixai a entrada da capela e colocai-vos a meio dela; levantai então os olhos e podereis admirar uma das mais belas coleções de emblemas que se podem encontrar[79]. O teto, composto por caixões dispostos em três filas longitudinais, é sustentado a meio por dois pilares quadrados adoçados às paredes e tendo à frente, entalhadas, quatro estrias.

O da direita, olhando a única janela que ilumina este pequeno compartimento, tem entre as suas volutas um crânio humano, colocado sobre uma peanha de folhas de carvalho e com duas asas. Tradução expressiva de uma nova geração, saída dessa putrefação consecutiva à morte que os corpos mistos sofrem quando perdem a sua alma vital e volátil. A morte do corpo provoca o aparecimento de uma coloração azul escura ou negra, própria do Corvo, hieróglifo do *caput mortuum da Obra*. Esse é o signo e a primeira manifestação da dissolução, da separação dos elementos e da geração futura do enxofre, princípio corante e fixo dos metais. As duas asas estão ali colocadas para ensinar que, pelo abandono da

[79] Dois inestimáveis tetos com temas iniciáticos podem-se-lhe comparar: um em Dampierre-sur-Boutonne, igualmente esculpido, do séc. XVI (Les Demeures Philosophales); o outro no Plessis-Bourré, composto de pinturas, do séc. XV (Deux Logis Alchimiques).

parte volátil e aquosa, se opera a deslocação das partes, rompendo-se a coesão. O corpo, mortificado, desfaz-se em cinzas negras com aspecto de pó de carvão. Depois, sob a ação do fogo intrínseco desenvolvido por esta desagregação, a cinza, calcinada, abandona as suas impurezas grosseiras e combustíveis; nasce então um *sal puro* que a cocção vai colorindo a pouco e pouco e reveste do poder oculto do fogo (grav. XLIV).

O capitel da esquerda mostra um vaso decorativo cuja embocadura é flanqueada por dois delfins. Uma flor, que parece sair do vaso, abre-se de forma que lembra a das flores-de-lis da heráldica. Todos estes símbolos dizem respeito ao dissolvente ou mercúrio comum dos Filósofos, princípio contrário do enxofre, do qual vimos a elaboração emblemática no outro capitel.

Na base destes dois suportes, uma larga coroa de folhas de carvalho, atravessada verticalmente por um feixe decorado com a mesma folhagem, reproduz o signo gráfico correspondente na arte espagírica ao nome vulgar do objeto. Coroa e capitel formam o símbolo completo da matéria-prima, esse globo que Deus, Jesus e alguns grandes monarcas seguram na mão em algumas imagens.

A nossa intenção não é de analisar minuciosamente todas as imagens que decoram os caixões deste teto-modelo do gênero. O assunto, muito extenso, necessitaria um estudo especial e obrigar-nos-ia a freqüentes repetições. Limitar-nos-emos, portanto, a fazer uma rápida descrição deles e a resumir o que os motivos mais originais exprimem. Entre estes assinalaremos, em primeiro lugar, o símbolo do enxofre e a sua extração da matéria-prima, cujo gráfico está fixado em cada um dos pilares, como acabamos de verificar. É uma *esfera armilar*, colocada sobre um fogão aceso e que apresenta Krande semelhança com uma das gravuras do tratado do Azoth. Aqui, o braseiro ocupa o lugar de Atlas e esta Imagem da nossa

prática, muito instrutiva por si mesma, dispensa-nos qualquer comentário. Não longe daqui vemos uma *colméia vulgar de palha*, rodeada pelas suas abelhas, tema este freqüentemente reproduzido, particularmente na estufa alquímica de Winterthur. Eis - singular motivo para uma capela! — um menino urinando abundantemente para um dos seus *socos*. Mais adiante, o mesmo menino ajoelhado junto de uma pilha de barras lisas, segura um *livro aberto*, enquanto aos seus pés jaz uma serpente morta. Devemos deter-nos ou prosseguir? Hesitamos. Um pormenor situado na penumbra das molduras revela o sentido do pequeno baixo relevo: na peça mais alta do conjunto figura o *sinal estelado* do rei mago Salomão. Em baixo, o Mercúrio; no alto, o *Absoluto*. Processo simples e completo que admite apenas uma via, exige apenas uma matéria, reclama apenas *uma operação*. "*Aquele que sabe realizar a Obra apenas pelo Mercúrio encontrou tudo o que há de mais perfeito*". Isto é, pelo menos, o que afirmam os mais célebres autores. É a união dos dois triângulos do fogo e da água, ou do enxofre e do mercúrio reunidos num só corpo, que dá origem ao astro de seis pontas, hieróglifo da Obra por excelência e da Pedra Filosofal realizada. Ao lado desta imagem, uma outra apresenta-nos um antebraço em chamas cuja mão agarra grandes castanhas; mais adiante, o mesmo hieróglifo saindo da rocha segura uma tocha acesa; aqui é a cornucópia de Amalteia, transbordante de flores e de frutos, que serve de poleiro a uma galinha ou *perdiz*, estando a ave em questão pouco caracterizada; mas quer o emblema seja a *galinha negra* ou a *perdiz vermelha*, isso nada modifica o significado hermético que exprime. Eis agora um vaso invertido escapado, por se ter quebrado o laço, da boca de um leão decorativo que o mantinha em equilíbrio: é uma versão original do *solve et coagula* de Notre-Dame de Paris; segue-se um segundo tema pouco ortodoxo e bastante irreverente: é uma criança tentando quebrar um *rosário* sobre o joelho; mais adiante uma grande

concha mostra uma massa fixada sobre ela e ligada por meio de filatelias espiraladas. O fundo do caixão que tem esta imagem repete quinze vezes o símbolo gráfico, permitindo a identificação exata do conteúdo da concha. O mesmo signo — substituindo o nome da matéria — aparece ali perto, desta vez em tamanho grande e no centro de uma fornalha ardente. Numa outra figura, volta a aparecer-nos o menino — que nos parece desempenhar o papel do artista — com os pés pousados na concavidade da famosa concha e lançando para diante dele minúsculas conchas saídas, segundo parece, da grande. Observamos também o *livro aberto* devorado pelo fogo; a *pomba aureolada*, irradiante e flamejante, emblema do Espírito; o *corvo ígneo*, pousado sobre o *crânio*, ao qual ele dá bicadas, figuras reunidas da morte e da putrefação; o anjo "*que faz girar o mundo*" como um pião, tema retomado e desenvolvido num pequeno livro intitulado *Typus Mundi*[80], obra de alguns padres jesuítas; a calcinação filosófica, simbolizada por uma *granada* submetida à ação do fogo *num vaso de joalharia*; por cima do corpo calcinado, distingue-se o número **3**, seguido da letra **R**, que indicam ao artista a necessidade das *três repetições* do mesmo processo, acerca do que insistimos várias vezes. Finalmente, a imagem seguinte representa o *ludus puerorum* comentado no *Tosão de Ouro* de Trismosin e representado de modo idêntico: um menino faz caracolear o seu cavalo de pau, com o chicote alçado e ar satisfeito (grav. XLV).

Acabamos a nomenclatura dos principais emblemas herméticos esculpidos no teto da capela; terminemos este estudo pela análise de uma peça muito curiosa e especialmente rara.

Escavada na parede, junto da janela, uma pequena credencia do século XVI atrai o olhar, tanto pela beleza da sua decoração, como pelo mistério de um

[80] *Tupus Mundi in quo eius Calamitates et Pericula nec non Divini, humanique Amoris antipathia. Emblematice proponuntur a RR*. C.S.I.A. Antuérpia, Apud Joan. Cnobbaert, 1627.

enigma considerado como indecifrável. No dizer do nosso cicerone, nunca nenhum visitante conseguiu explicá-la. Esta lacuna provém, sem dúvida, de ninguém ter compreendido em que sentido estava orientado o simbolismo de toda a decoração, nem que ciência se dissimulava sob os seus múltiplos hieróglifos. O belo baixo-relevo do *Tosão de Ouro*, que teria podido servir de guia, não foi considerado no seu verdadeiro sentido: permaneceu puni todos uma obra mitológica onde a imaginação oriental se mostra desenfreada. A nossa credencia, no entanto, possui em si própria a marca alquímica de que nesta obra descrevemos apenas as particularidades (grav. XLVI). Efetivamente, nos pilares que sustentam a arquitrave deste templo em miniatura, descobrimos, diretamente abaixo dos capitéis, os emblemas consagrados ao *mercúrio filosofal*; a vieira, concha de S. Tiago ou pia de água benta, encimada pelas asas e pelo tridente, atributos do deus marinho Netuno. É sempre a mesma indicação do princípio aquoso e volátil. O frontão é constituído por uma grande concha decorativa servindo de apoio a dois delfins simétricos ligados no eixo pela extremidade. Três granadas em chamas terminam a decoração desta credencia simbólica.

O enigma em si próprio contém duas palavras: **RERE**, **RER**, que parecem não ter nenhum sentido e são ambas repetidas *três vezes* no fundo côncavo do nicho.

Descobrimos já, graças a esta simples disposição, uma indicação preciosa, a das *três repetições* de uma única e mesma técnica, velada pela misteriosa expressão **RERE**, **RER**. Ora, as *três granadas* ígneas do frontão confirmam esta tripla ação de um único processo e, como representam o *fogo corporificado* nesse sal vermelho que é o *Enxofre* filosofal, compreendemos facilmente que seja necessário *repetir três vezes* a calcinação deste corpo para

realizar as *três obras* filosóficas, segundo a doutrina de Geber. A primeira operação conduz primeiro ao *Enxofre*, ou medicina da primeira ordem; a segunda operação, absolutamente semelhante à primeira, fornece o *Elixir* ou medicina da segunda ordem, que só é diferente do *Enxofre* em qualidade e não em natureza; finalmente, a terceira operação, executada como as duas primeiras, dá a *Pedra filosofal*, medicina da terceira ordem, que contém todas as virtudes, qualidades e perfeições do Enxofre e do Elixir multiplicadas em poder e extensão. De resto, se se perguntar em que consiste e como se executa a tripla operação cujos resultados expomos, remetemos o pesquisador para o baixo-relevo do teto onde se vê arder uma *granada* num certo *vaso*.

Mas como decifrar o enigma das palavras destituídas de sentido? De uma maneira muito simples. **RE**, ablativo latino de *res*, significa a *coisa*, encarada na sua matéria; visto que a palavra **RERE** é a reunião de **RE**, uma *coisa* e de **RE** *outra coisa*, traduziremos por *duas coisas numa*, ou por *uma dupla coisa* e **RERE** equivaleria assim a **RE BIS**. Abri um dicionário hermético, folheai qualquer obra de alquimia e vereis que a palavra **REBIS** freqüentemente empregue pelos Filósofos caracteriza o seu *composto*, pronto a sofrer as sucessivas metamorfoses sob a influência do fogo. Resumindo: **RE**, uma matéria seca, *ouro filosófico*; **RE**, uma matéria úmida, mercúrio filosófico; **RERE** ou **REBIS**, uma matéria dupla, simultaneamente úmida e seca, amálgama de ouro e de mercúrio filosóficos, combinação que recebeu da natureza e da arte uma *dupla propriedade* oculta exatamente equilibrada.

Gostaríamos de ser também claros na explicação do segundo termo **RER**, mas não nos é permitido rasgar o véu de mistério que o encobre. Todavia, a fim de satisfazer na medida do possível a legítima curiosidade dos filhos da arte, diremos

que estas três letras contêm um segredo de capital importância, que se relaciona com o *vaso da Obra*. **RER** serve para cozer, unir radicalmente e indissoluvelmente, provocar as transformações do composto **RERE**. Como dar indicações suficientes sem cometer perjúrio? Não vos fieis no que diz Basile Valentin nas suas *Douze Clefs* e livrai-vos de tomar as suas palavras à letra, quando pretende que "*aquele que tem a matéria encontrará sem dúvida um recipiente para cozê-la*". Afirmamos, pelo contrário — e podem fazer fé na nossa sinceridade — que será impossível obter o menor sucesso na Obra se não se possuir um conhecimento perfeito do que é o *Vaso dos Filósofos*, e de que maneira se deve fabricá-lo. Pontanus confessa que antes de conhecer este vaso secreto tinha recomeçado sem sucesso o mesmo trabalho mais de duzentas vezes, embora trabalhasse com as matérias próprias e convenientes e segundo o método regular. O artista deve *fazer ele próprio* o seu vaso: é uma máxima da arte. Não compreendereis coisa nenhuma, portanto, enquanto não tiverdes recebido toda a luz nessa concha do ovo qualificada de *secretum secretorum* pelos mestres da Idade Média.

Que é então **RER**? — Vimos que **RE** significa *uma coisa*, *uma matéria*; **R**, que é a *metade* de **RE**, significará *uma metade de coisa, de matéria*. **RER** equivale então a uma matéria aumentada com a metade de outra ou da sua. Notai que não se trata aqui de proporções mas de uma combinação química independente das quantidades relativas. Para melhor nos fazermos compreender, tomemos um exemplo e suponhamos que a matéria representada por **RE** é *rosalgar* ou sulfureto natural de arsênico. **R**, metade de **RE**, poderá então ser o enxofre do *rosalgar* ou o seu *arsênico*, que são semelhantes ou diferentes conforme se encara o enxofre e o arsênico separadamente ou combinados no rosalgar. De tal maneira que **RER** será obtido pelo rosalgar acrescentado com o enxofre, que é considerado como

constituindo a metade do rosalgar ou do arsênico, encarado como a outra metade do mesmo sulfureto vermelho.

Alguns conselhos ainda: procurai **RER** primeiro que tudo, ou seja, o vaso. **RERE** será em seguida facilmente reconhecível para vós. A Sibila, interrogada acerca do que era um Filósofo, respondeu: "*É aquele que sabe fazer o vaso*". Aplicai-vos a fabricá-lo segundo a nossa arte, sem levar muito em conta os processos de fabricação de vidro. A indústria do oleiro ser-vos-ia mais instrutiva; vede as pranchas de Piccolpassi[81], encontra-reis uma que representa uma *pomba cujas patas estão ligadas a uma pedra*. Acaso não devereis, segundo o excelente conselho de Tollius, procurar e encontrar o magistério numa coisa *volátil*? Mas se não possuis nenhum vaso para a reter, como a impedireis de se evaporar, de se dissipar sem deixar o menor resíduo? Fazei então o vosso vaso, depois o vosso composto; selai com cuidado, de maneira que nenhum espírito se possa exalar; aquecei o todo segundo a arte até à calcinação completa. Tornai a colocar a porção pura do pó obtido no vosso composto, que selareis no mesmo vaso. Repeti pela terceira vez e não nos agradeçais. É ao Criador apenas que devem ser dirigidas as vossas ações de graças. Para nós, que somos apenas um marco no grande caminho da Tradição esotérica, nada reclamamos, nem recordação nem reconhecimento, apenas que tenhais com outros o mesmo trabalho que tivemos convosco.

A nossa visita está concluída. Uma vez mais pensativa e muda, a nossa admiração interroga estes maravilhosos e surpreendentes paradigmas, cujo autor foi tanto tempo ignorado pelos nossos. Existirá algures um livro escrito pela sua mão? Nada parece indicá-lo. Sem dúvida, a exemplo dos grandes Adeptos da Idade

[81] *Claudius Popelin, Les Trois Livres de l'Art du Potier, du cavalier Cyprian Piccolpassi*. Paris, Librairie Internationale, 1861.

Média, preferiu confiar à pedra, mais do que ao pergaminho, o testemunho irrecusável de uma ciência imensa, da qual possuía todos os segredos. É pois justo, é reto que a sua memória reviva entre nós, que o seu nome saia finalmente da obscuridade e brilhe como um astro de primeira grandeza no firmamento hermético.

Jean Lallemant, alquimista e cavaleiro da Távola Redonda, merece tomar lugar em volta do santo Graal, de aí comungar com Geber (*Magister magistrorum*), com Roger Bacon (*Doctor admirabilis*). Igual, pela extensão do saber, ao poderoso Basile Valentin, ao caritativo Flamel, é-lhes superior pela expressão de duas qualidades, eminentemente científicas e filosóficas, que levou ao mais alto grau de perfeição: a modéstia e a sinceridade.

A CRUZ CÍCLICA DE HENDAIA

Pequena cidade fronteiriça do país basco, Hendaia reúne as suas casitas ao pé dos primeiros contrafortes pirenaicos. Enquadram-na o oceano verde, o grande Bidassoa, brilhante e rápido, os montes cobertos de ervas. A primeira impressão, ao contactar com este solo áspero e rude, é muito incomoda, quase hostil. No horizonte marítimo, a ponta que Puenterrabia, ocre sob a luz crua, afunda nas águas glaucas e reverberantes do golfo, rompe dificilmente a austeridade natural de um sítio feroz. Salvo o caráter espanhol das suas casas, o tipo e o idioma dos seus habitantes, a atração muito especial de uma praia nova, coberta de orgulhosos palácios, Hendaia nada tem que possa reter a atenção do turista, do arqueólogo ou do artista.

Ao sair da estação, um caminho agreste acompanha a via férrea e conduz à igreja paroquial, situada no centro da cidade. Os seus muros nus, flanqueados por uma torre maciça, quadrangular e truncada, erguem-se sobre um adro com alguns degraus e circundado de árvores de espessa folhagem. Edifício vulgar, pesado, modificado, sem interesse. Perto do transepto meridional, no entanto, uma humilde cruz de pedra, tão simples como curiosa, dissimula-se sob as massa verdes do adro. Ela ornamentava outrora o cemitério comunal e foi apenas em 1842 que a transportaram para junto da igreja, para o lugar que ocupa hoje. Essa foi, pelo menos, a informação que nos deu um velhote basco que tinha cumprido durante anos as funções de sacristão. Quanto à origem desta cruz, é desconhecida e foi-nos impossível obter a mínima informação acerca da época da sua ereção. Todavia, tomando como pontos de apoio a forma da base e da coluna, pensamos que não poderá ser anterior ao final do século XVII ou ao começo do século XVIII. Seja qual for a sua antigüidade, a cruz de Hendaia, pela decoração do seu pedestal, apresenta-se como o mais singular monumento do primitivo milenarismo, a mais rara

tradução simbólica do Quiliasmo que jamais encontramos. Sabe-se que esta doutrina, primeiro aceite e depois combatida por Orígenes, S. Dinis de Alexandria e S. Jerônimo, embora a Igreja não a tenha condenado, fazia parte das tradições esotéricas da antiga filosofia de Hermes.

A ingenuidade dos baixos-relevos, a sua imperfeita execução fazem-nos pensar que estes emblemas lapidares não são obra de um profissional do cinzel e do buril; mas, abstração feita da estética, devemos reconhecer que o obscuro artesão destas imagens encarnava uma ciência profunda e reais conhecimentos cosmográficos.

No braço transversal da cruz — uma cruz grega — salienta-se a inscrição vulgar, bizarramente talhada em relevo em duas linhas paralelas, com as palavras quase soldadas umas às outras e cuja disposição respeitamos:

OCRUXAVES

PESUNICA

Claro que a frase é fácil de recompor e o sentido bem conhecido: O *crux ave spes única*. No entanto, se traduzíssemos como um novato, não compreenderíamos muito bem em que devíamos ficar, no pedestal ou na cruz, e tal invocação resultaria surpreendente. Na verdade, deveríamos levar a desenvoltura e a ignorância até ao desprezo das regras elementares da gramática: pes, no nominativo masculino, exige o adjetivo *unicus* que é do mesmo gênero, e não o feminino *única*. Parecia, portanto, que a deformação da palavra *spes*, esperança, em *pes*, pé, por ablação da consoante inicial, fosse o resultado involuntário de uma falta

absoluta de prática do nosso inscultor. Mas a inexperiência justificará realmente semelhante raridade? Não podemos admiti-lo.

Efetivamente, a comparação dos motivos executados pela mesma mão e da mesma maneira demonstra a evidente preocupação com a colocação normal, o cuidado na sua disposição e equilíbrio. Por que razão a inscrição teria sido tratada com menos escrúpulo? Um exame atento desta permite estabelecer que os caracteres são nítidos, senão elegantes, e não tocam uns nos outros (grav. XLVII). Sem dúvida que o nosso artesão os traçou previamente com giz ou carvão e este esboço afasta, necessariamente, toda a idéia de um erro surgido durante o trabalho de talha. Mas como esse erro existe, é necessário, conseqüentemente, que esse erro aparente tenha sido desejado. A única razão que podemos invocar é a de um *sinal colocado de propósito*, velado sob o aspecto de inexplicável falta e destinado a espicaçar a curiosidade do observador. Diremos, portanto, que segundo a nossa opinião, foi refletida e voluntariamente que o autor dispôs assim a epígrafe da sua perturbadora obra.

O estudo do pedestal tinha-nos já esclarecido e sabíamos de que maneira, com o auxílio de que chave, convinha ler a inscrição cristã do monumento; mas desejamos mostrar aos investigadores o auxílio que o simples bom senso, a lógica e o raciocínio podem dar na resolução das coisas ocultas.

A letra **S**, que adota a forma sinuosa da serpente, corresponde ao *khi* (χ) da língua grega e adquire o seu significado esotérico. É o rasto helicoidal do sol que chegou ao zênite da sua curva através do espaço, na altura da catástrofe cíclica. É uma imagem teórica da *besta do Apocalipse*, do dragão que vomita, nos dias do Julgamento, o fogo e o enxofre sobre a criação macro-cósmica. Graças ao valor simbólico da letra **S**, propositadamente deslocada, compreendemos que a inscrição

se deve traduzir em linguagem secreta, ou seja, na *língua dos deuses* ou na *das aves*, e que é necessário descobrir-lhe o sentido com o auxílio das regras da *Diplomática*. Alguns autores, especialmente Grasset d'Orcet, na análise do *Songe de Polyphile*, publicado pela *Revue Britannique*, expuseram-nos bastante claramente, o que nos dispensa de falar deles. Leremos então em francês, língua dos diplomatas, o latim tal como está escrito; depois, empregando as vogais permutantes, obteremos a assonância de palavras novas, constituindo uma outra frase da qual restabeleceremos a ortografia e a ordem dos vocábulos, assim como o sentido literário. Deste modo, recebemos este singular aviso: *Il est écrit que la vie se refugie en un seul espace*[82] (está escrito que a vida se refugia num só espaço) e aprendemos que existe uma região em que a morte não atingirá o homem, na terrível altura do duplo cataclismo. Quanto à situação geográfica desta terra prometida de onde os eleitos assistirão ao retorno da Idade do Ouro, cabe-nos procurá-la. Porque os eleitos, filhos de Elias, serão salvos segundo a palavra da Escritura. Porque a sua fé profunda, a sua incansável perseverança no esforço os farão merecedores de serem elevados à categoria de discípulos do Cristo-Luz. Levarão o seu sinal e receberão dele a missão de renovar na humanidade regenerada a cadeia das tradições da humanidade desaparecida.

A face anterior da cruz — a que recebeu os três pregos horríveis que fixaram à madeira maldita o corpo doloroso do Redentor — é definida pela inscrição **INRI**, gravada no braço transversal. Corresponde à imagem esquemática do ciclo que vemos na base (grav. XLVIII). Temos portanto aqui duas cruzes simbólicas, instrumentos do mesmo suplício: no alto, a cruz divina, exemplo do meio escolhido para a expiação; em baixo, a cruz do globo, determinando o pólo do *hemisfério*

[82] Latim *Spatium*, com o significado de *lugar, sítio, situação*, que Tácito lhe dá. Corresponde ao grego *χωριον*, raiz *χωρα*, *pais, região, território*.

boreal e situando no tempo a época fatal dessa expiação. Deus Pai segura na mão este globo encimado pelo *signo ígneo* e os quatro grandes séculos — figuras históricas das quatro idades do mundo — têm os seus soberanos representados com o mesmo atributo: Alexandre, Augusto, Carlos Magno e Luís XIV[83]. É isso o que ensina a epígrafe **INRI**, que se traduz esotericamente por *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, mas que deriva da cruz a sua significação secreta: *Igne Natura Renovatur Integra*. Porque é com a ajuda do fogo e pelo próprio fogo que o nosso hemisfério será em breve posto à prova. E tal como se separa o ouro dos metais impuros com o auxílio do fogo, também, diz a Escritura, os bons serão separados dos maus no grande dia do Julgamento.

Em cada uma das quatro faces do pedestal vemos um símbolo diferente. Uma tem a imagem do Sol, outra a da Lua, a terceira mostra uma grande estrela e a última uma figura geométrica que, acabamos de dizê-lo, é apenas o esquema adotado pelos iniciados para caracterizar o ciclo solar. É um simples círculo que dois diâmetros, que se cruzam em ângulo reto, dividem em quatro setores. Estes têm um A que os designa como as quatro idades do mundo, neste hieróglifo completo do universo, formado pelos signos convencionais do céu e da terra, do espiritual e do temporal, do macro-cosmos e do microcosmos, onde se encontram associados os emblemas maiores da redenção (cruz) e dó mundo (círculo).

Na época medieval estas quatro faces do grande período cíclico, cuja rotação contínua a Antigüidade exprimia com o auxílio de um círculo dividido por dois diâmetros perpendiculares, eram geralmente representadas pelos quatro evangelistas ou pela sua letra simbólica que era o alfa grego e, mais freqüentemente ainda, pelos quatro animais evangélicos rodeando Cristo, figura humana e viva da

[83] Os três primeiros são imperadores; o quarto é apenas rei,o Rei-Sol, assinalando assim o declínio do astro e a sua última radiação. P. o crepúsculo anunciador da grande noite cíclica, cheia de horror e de espanto, "*a abominação da desolação*".

cruz. É a fórmula tradicional que se encontra muitas vezes nos tímpanos dos pórticos romanos. Jesus aparece sentado, com a mão esquerda apoiada num livro, a direita levantada no gesto da benção, e separado dos quatro animais que lhe servem de companhia pela elipse chamada *Amêndoa mística*. Estes grupos, geralmente isolados das outras cenas por uma grinalda de nuvens, apresentam figuras sempre colocadas na mesma ordem, tal como se pode observar nas catedrais de Chartres (portal real) e do Mans (pórtico ocidental), na igreja dos Templários de Luz (Altos Pirinéus), na de Civray (Viena), no pórtico de Saint Trophime d'Arles etc. (grav. XLIX).

"*Havia também diante do trono, escreve S. João, um mar de vidro semelhante ao cristal; e no meio do trono e à volta do trono estavam quatro animais cheios de olhos à frente e atrás. O primeiro animal parecia-se com um leão; o segundo parecia um novilho; o terceiro tinha o rosto como o de um homem e o quarto parecia uma águia que voa*[84]". Narração de acordo com a de Ezequiel:

"*Vi então... uma grande nuvem e um fogo que a rodeava e um esplendor a toda a volta, e no meio via-se como que um metal que sai do fogo; e no meio deste fogo via-se uma coisa parecida com quatro animais... E as suas faces assemelhavam-se a um rosto de homem; e todos quatro tinha um rosto de leão à direita; e todos quatro tinham uma face de boi à esquerda e todos quatro tinham um rosto de águia por cima*[85]".

Na mitologia hindu os quatro sectores iguais do círculo que a cruz divide serviam de base a uma concepção mística bastante singular. O ciclo inteiro da evolução humana encarna-se aí sob a forma de uma vaca, simbolizando a Virtude,

[84] Apocalipse, cap. IV, v. 6 e 7.
[85] Cap. I.v. 4, 5, 10 e 11.

cujas quatro patas repousam cada uma sobre um dos sectores representando as quatro idades do mundo.

Na primeira idade que corresponde à Idade do Ouro dos gregos e que se chama *Credayugam*, ou idade da *inocência*, a Virtude mantém-se firme sobre a terra: a vaca apóia-se completamente sobre as quatro patas. Na *Tredayugam*, ou segunda idade, a qual corresponde à Idade da Prata, enfraquece e apóia-se apenas em três patas. Durante a *Tuvabarayugam*, ou terceira idade, que é a do Bronze, está reduzida a duas patas. Finalmente, na Idade do Ferro, que é a nossa, a vaca cíclica ou Virtude humana atinge o supremo grau de fraqueza e de senilidade: mantém-se de pé com dificuldade, em equilíbrio sobre uma única pata. É a quarta e última idade, a *Calyugam*, idade de miséria, de infortúnio e de decrepitude.

A *Idade do Ferro* tem por símbolo o da *Morte*. O seu hieróglifo é o esqueleto provido dos atributos de Saturno: a ampulheta vazia, representação do tempo cumprido, e a foice, reproduzida pelo número sete, que é o número da transformação, da destruição, da aniquilação. O Evangelho desta época nefasta é o que foi escrito sob a inspiração de S. Mateus. *Matthaeus*, em grego ***Ματθαιοζ***, vem de Μαθημα, Μαθηματοζ, que significa ciência. Esta palavra deu origem a ***Μαθησιζ***, ***μαθησεωζ***, estudo, conhecimento de ***μανθσνειν***, aprender, instruir-se. É o Evangelho segundo a Ciência, o último de todos, mas o primeiro para nós, porque nos ensina que salvo um pequeno número de eleitos devemos perecer coletivamente. Também o anjo foi atribuído a S. Mateus, porque a ciência, a única capaz de penetrar o mistério das coisas, o dos seres e do seu destino, pode dar ao homem asas para que ele se eleve até ao conhecimento das mais altas verdades e chegue até Deus.

CONCLUSÃO

Scire. Potere. Audere. Tacere.

Zoroastro

A Natureza não abre a todos indistintamente a porta do santuário.

Nestas páginas, o profano descobrirá talvez alguma prova de uma ciência verdadeira e positiva. No entanto, não poderíamos persuadir-nos de convertê-lo porque não ignoramos como os preconceitos são tenazes, como é grande a força das idéias preconcebidas. O discípulo tirará mais proveito dele, com a condição, todavia, de não desprezar as obras dos velhos Filósofos, de estudar atentamente os textos clássicos, até que tenha adquirido suficiente clarividência para discernir os pontos obscuros do manual operatório.

Ninguém pode pretender possuir o grande Segredo se não fizer concordar a sua existência com o diapasão das pesquisas empreendidas.

Não basta ser estudioso, ativo e perseverante, se falta o princípio sólido, de base concreta, se o entusiasmo imoderado cega a razão, se o orgulho tiraniza a capacidade de julgar, se a avidez se desenvolve sob o brilho de um astro de ouro.

A Ciência misteriosa exige muita justeza, exatidão, perspicácia na observação dos fatos, espírito são, lógico e ponderado, uma imaginação viva sem exaltação, um coração ardente e puro. Exige, além disso, a maior simplicidade e absoluta indiferença em relação às teorias, sistemas, hipóteses que, fazendo-se fé nos livros ou na reputação dos autores, se admitem geralmente sem controle. Deseja que os aspirantes aprendam a pensar mais com o seu cérebro e menos com o dos outros.

Pede-lhes, enfim, que procurem a verdade dos seus princípios, o conhecimento da sua doutrina e a prática dos seus trabalhos na Natureza, nossa mãe comum.

Pelo exercício constante das faculdades de observação e de raciocínio, pela meditação, o neófito subirá os degraus que conduzem ao

SABER.

A imitação simples dos processos naturais, a habilidade junta ao engenho, as luzes de uma longa experiência assegurar-lhe-ão o

PODER.

Realizador, terá ainda necessidade de paciência, constância, vontade inquebrantável. Audaz e resoluto, a certeza e a confiança nascidas de uma fé robusta permitir-lhe-ão tudo

OUSAR.

Finalmente, quando o sucesso tiver consagrado tantos anos laboriosos, quando os seus desejos se tiverem realizado, o Sábio, desprezando as vaidades do mundo, aproximar-se-á dos humildes, dos deserdados, de todos os que trabalham, sofrem, lutam, desesperam e choram neste mundo. Discípulo anônimo e mudo da Natureza eterna, apóstolo da eterna Caridade, permanecerá fiel ao seu voto de silêncio.

Na Ciência, no Bem, o Adepto deve para sempre

CALAR-SE.

Esta obra é distribuída Gratuitamente pela Equipe Digital Source e Viciados em Livros para proporcionar o benefício de sua leitura àqueles que não podem comprá-la ou àqueles que necessitam de meios eletrônicos para ler. Dessa forma, a venda deste e-book ou até mesmo a sua troca por qualquer contraprestação é totalmente condenável em qualquer circunstância. A generosidade e a humildade é a marca da distribuição, portanto distribua este livro livremente.
Após sua leitura considere seriamente a possibilidade de adquirir o original, pois assim você estará incentivando o autor e a publicação de novas obras.
Se quiser outros títulos nos procure :

http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros, será um prazer recebê-lo em nosso grupo.

http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros

http://groups.google.com/group/digitalsource